Renato Guttuso

meseria de pictor

Editura Meridiane

Meseria de pictor

Biblioteca de artă
Biografii. Memorii. Eseuri

RENATO GUTTUSO
Mestiere di pittore
Scritti sull'arte e la società

(C) 1972, De Donato editore, Bari

Toate drepturile
asupra prezentei ediții în limba română
sînt rezervate Editurii Meridiane

Renato Guttuso

meseria de pictor

SCRIERI DESPRE ARTĂ ȘI SOCIETATE

Traducere de
ERSILIA MOROIANU
Cuvînt înainte de
RAOUL ȘORBAN

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1977

Pe copertă :

RENATO GUTTUSO
Femeie cîntînd (detaliu)

CUVÎNT ÎNAINTE

Într-o parte: partizani ai principiilor unei arte iraționale — o armată întreagă organizată, îndeosebi pictori și sculptori — se comportă azi asemenea unor critici în ofensivă și, poate, chiar mai abili decît cei profesioniști. Ei apără cauza artei lor încercînd cu toate mijloacele să înstăpînească intolerant propriile lor principii. De fapt — mai mult decît artiști sau critici — ei sînt *ideologi* dotați cu o energie teoretică remarcabilă, dintre cei care cu orgoliul unei voințe de putere absolută — indiferenți față de elementele fundamentale ale universalității umane — vor să instaureze regimul absurd al instabilității permanente, al enigmei, precum și imperiul obscurității impenetrabile. Prin ofensiva discursurilor și insistența revenirilor poligrafice continue și de largă difuzare, prin argumentele și eșafodajele arbitrare, stîrnite pentru susținerea sistemului de funcționare a unui aparat mondial, exegeți de pretutindeni fabrică doctrine pentru cel puțin două întreprinderi: respingerea absolută a Realului și glorificarea unui triumf ireversibil spre instalarea spirituală a Misterului modern. A unui mister menit să acționeze în direcția reactualizării procedeelor înnegurate ale misticismului detronat de rațiune.

În cealaltă parte, — și concomitent, — îmbinînd într-o utilizare echilibrată intuiția, instinctul, spiritul de selecție și ierarhizare cu forța

unui sentiment și a cugetului: *arta realității* — legată prin mii de fire de lumea epocii noastre și învestită cu participarea energică a artiștilor — face vizibile fluxurile adevărate ale vieții.

Cu o putere de sugestie eficace și cu asentimentul înțelegerii, într-un proces de elaborare unde ideea precede — și controlează mereu — mijloacele, imaginile acestei arte relevă trăiri care înalță spiritul și emoționează vederea. Și nesupuși dominației ce își revendică zgomotos monopolul, artiștii realității înaintează în număr crescînd, fără abatere sau descurajare, fiind susținuți de marea majoritate a publicului, pentru care arta realității constituie expresia necesară a timpurilor actuale, păstrîndu-și rangul dovedit mereu în societatea contemporană în ciuda intimidării unei colosale mașini de represiune.

Și dacă ideologia „abstractă" cu produsele sale beneficiază de complicitatea unor forțe ce se pretind a aparține unei „elite", ca și de sprijinul viguros al unui comerț sectar pe piețele naționale și internaționale, triumfurile îi sînt umbrite de o imensă pată: de refuzul publicului („publicul sînt oamenii" — arată Guttuso), care nu și-a pierdut încrederea în propria-i putere de judecată.

În aceste împrejurări, pentru ceea ce cuprinde și datorită celui care ne vorbește din paginile ei, pentru ceea ce afirmă și neagă, cartea de față se impune ca un eveniment. Aparținînd unei personalități bine definite, ea ne îndreaptă atenția și asupra unui om, cu punctele sale de vedere, cu tot ceea ce el consideră a fi adevărat și în acord cu faptele lui.

Prin urmare: o carte alcătuită de un autor căruia nimic nu-i pare lipsit de sens din ceea ce se află în relație cu binele și răul, cu ceea ce poate da o semnificație vieții și morții, cu tot ceea ce a putut determina o conștiință de artist să se alăture — acelei părți a lumii care trăiește în suferință — milioanelor de oameni, de care depinde prin toate vibrațiile unei existențe alarmate.

Ceea ce se spune aici, în această carte, nicicînd nu e consecința unui capriciu, a vreunei dispo-

ziţii trecătoare sau a unei invenţii arbitrare. Dimpotrivă, totul porneşte din cunoaştere, convingere şi angajare; totul afirmă şi justifică un crez, a cărui imagine sensibilă, aşternută pe pînză, se amplifică cu pulsaţii emoţionale şi de cuget tulburătoare, împlinind o uriaşă şi gravă experienţă umană ce valorifică, pe o linie de ascensiune a responsabilităţii, acel spirit al timpului nostru care nu refuză — în numele absurdului sau a nu se ştie căror „ermetisme" — să deducă necesitatea acţiunii artistice din realitate.

Demersul lui Renato Guttuso nu se situează pe această poziţie ca unul izolat, el are, după cum se ştie, precursori şi decurge paralel cu a altor, numeroşi, scriitori şi artişti.

Desigur, amplitudinea cuprinzătoare de energii noi dată artei realităţii de Renato Guttuso a contribuit la întărirea acelei direcţii, fără de care dialectica socială a creaţiei de artă şi-ar pierde unul dintre poli, alunecînd catastrofal spre extremitatea instabilităţii cronice.

Dacă se ţine seamă de elementele fundamentale ale naturii umane, care nu se poate realiza plenar într-o seră a artificialităţii, contribuţia marelui pictor italian la normalizarea unui echilibru în cultura artistică contemporană prin înfrînarea voinţei orgolioase de putere absolută servind impunerea exclusivistă a unor sisteme — mai mult sau mai puţin golite de conţinut — este cît se poate de binevenită. Cu atît mai mult, cu cît angajarea sa alături de arta realităţii este exprimată de o operă impresionantă, aşezată pe solul marii culturi italiene, experimentată bimilenar, dar şi pe progresul general al vremii noastre, ca o realizare a expresiei şi ideilor umaniste ale secolului XX.

În acest cadru, programul activ al lui Renato Guttuso se defineşte prin cuprinderea cîtorva preocupări permanente, dintre care vom aminti: opoziţia fermă şi revolta faţă de antiumanismul capitalismului, aderarea şi participarea la luptele forţelor progresiste din Italia şi ale muncitorimii

mondiale, precum și solidaritatea cu întreaga umanitate dezonorată de exploatare, injustiție și mizerie. De asemenea, este pilduitoare contribuția sa la îmbogățirea tezaurului internațional al artei socialiste și la despărțirea artei proletare de cea burgheză, prin acel dar al său de a caracteriza definitoriu, precis și emoționant, societatea contemporană pe diferitele ei trepte, clase și ipostaze, de a extinde bazele de fapte și experiențe spirituale ale maselor, mărindu-le receptivitatea față de tot ce le poate oferi procesul cunoașterii de sine.

Pornind la operația de judecare teoretică a artei, — de la o mare înălțime de vedere și de pe pozițiile înalte ale unor principii, — el privește cu pătrundere adîncă și cu o aplicație nuanțată spre fenomenele artelor contemporane. Astfel, aportul lui teoretic la înțelegerea științifică a acestora continuă o acțiune, implicată și în opera sa, care — dospind sub puterea speranței — stimulează luciditatea menită să înlăture multe pricini de înșelăciune strecurate în lumea noastră.

Acest artist atît de activ și neobosit, acest om atît de dîrz și aprins, a cărui creație îl figurează în luptele sale, dovedește aceleași însușiri cînd își dezvoltă argumentarea teoretică. Nimeni nu se poate sustrage evidențelor acesteia, marii inteligențe ori minuției erudiției sale ce converg — cu o consecvență strînsă a gîndirii — în focarul unor idei revelatoare.

Fără îndoială, Renato Guttuso este unul dintre acei artiști care, trăind în prezent visul social, a reușit să dea un înțeles mai precis, mai bogat, și condiției de *artist-intelectual*, spre lămurirea rostului acestuia într-o lume plină de tradiții ruginite, de superstiții, prejudecăți și abuzuri, tolerate de inerția, indiferența sau complicitatea multora din cei care ar trebui să fie administratorii rațiunii umane. În cumpănirea acestei condiții vom recunoaște neapărat o latură a procesului apt pentru înnoire și cuprinderea unei gîndiri moderne obligată să abordeze acutele probleme ale omenirii

în expresii investite de strălucirea marilor claritați și de forța unor evidențe puternice. O artă care are la temelia ei luciditatea responsabilității intelectuale și regula morală va însemna, în mod necesar, și un document al progreselor expresiei ideilor în opoziție cu impulsurile artificialității ce disimulează neputința de a gîndi și de a exprima clar, dovedită pe o scară largă de numeroase secte artistice, ale căror produse — adeseori derutînd simțurile și înțelegerea — rămîn lipsite de acea extensiune a sensurilor care dă artei viață prezentă și-i asigură posteritatea.

Dealtfel, ar fi lămuritor să comparăm opera lui Renato Guttuso cu a acelora care îl neagă sau cu care se confruntă. Dacă am aplica procedeul, s-ar vedea că superioritatea sa constantă rezidă în fermitatea intelectuală și morală, în luciditatea idealului său uman și spiritual, în înțelegerea motivelor mai ascunse ale relațiilor și acțiunilor omenești și în modul de a le dezvălui în expresii care gravează ideea cu intensitate. Pentru un asemenea vizionar al lucrurilor, această putere a expresiei pare a fi înnăscută, o facultate deosebită, înaltă, călită de sentimentul profund al vieții, însoțită de forța evocației interioare. Parcă ar stăpîni, într-un mod surprinzător, o imaginație în care se reflectă neistovita acțiune a vieții. Un creator stăpînit de o asemenea acuitate a reliefului vital va fi indiferent față de pîlpîiala nuanțelor lipsite de vlagă. Această facultate exercită asupra privitorului un fel de fascinație energică, în timp ce pe linia unui gînd lămurit se suprapune forța plastică a viziunii și se aplică influența unei atitudini. Puterea sa de expresie îi permite să releve indicațiile mediului, ale evenimentelor, oamenilor, ale curentelor emoționale și de idei. În acest chip, el devine unul din purtătorii de cuvînt ai timpului său căruia îi surprinde sensurile, pe care le impune apoi atenției unor serii cît mai mari de oameni. Supus acestei înzestrări, Renato Guttuso a trebuit să devină nu pictorul propriilor torturi, ci al pasiunii celor care-l înconjoară,

permiţînd astfel operei lui să se propage în rîndurile unui public din ce în ce mai larg, avînd şi adeziunea acestuia.

Cu un vădit interes filosofic şi afectiv, — explicabil în împrejurările epocii pe care a străbătut-o, — Renato Guttuso meditează asupra temei realismului. Asupra acelui realism care nu este împlinit o dată pentru totdeauna şi a cărui viabilitate depinde de recunoaşterea şi acceptarea unor împrejurări noi. Pentru că realismul de azi şi de mîine nu ar fi demn pentru oamenii de azi şi de mîine dacă s-ar epuiza în reeditarea realismului de ieri.

Însemnătatea gîndirii lui Guttuso pe această temă provine din faptul că el fixează termenii opoziţiei dintre arta legată de o reţea ideologică în înţelegerea căreia libertatea înseamnă debarasarea obsesivă „de orice angajament faţă de ideologia marxistă" şi arta ca „activitate revoluţionară", care contribuie la procesul istoric al construirii omului nou într-o societate nouă. Elementele componente ale judecăţii sale sînt cu atît mai convingătoare cu cît provin din cunoaşterea nemijlocită şi din experienţa directă a unor ciocniri şi tensiuni particulare, majoritatea petrecute într-o epocă şi o ambianţă contaminate de metafizică, de iraţionalism, de şiretenie şi brutalitate, — fenomene ale unui proces de dezagregare legate de starea unei societăţi în criză. Începînd de atunci şi pînă în prezent, *problema relaţiei artă-viaţă a fost şi a rămas o problemă revoluţionară, iar fidelitatea faţă de cultură în general, în mod automat, a însemnat — ieri — antifascism şi înseamnă — astăzi — comunism.*

Dar pictorul — pentru care sensul prim al artei este acela al cuprinderii unor idei în materia sensibilă — se arată atent nu numai la conţinutul creaţiilor, ci şi la expresia acestora, întrucît substanţele de idei şi sentimente ale operei nu pot exista decît prin forma care le dă evidenţă. (Vom remarca, aşadar, faptul că în pictura lui

Renato Guttuso sentimente și idei moderne, noi, au devenit materie de artă prin adaptarea organică a formelor de exprimare la fondul unor trăiri și atitudini profunde, unele de natură practic-umană, politică ori cetățenească, accesibile — fără urmele unor impurități artistice — marii majorități a oamenilor, cărora le permit să se regăsească în fața unor opere contemporane închinate realității. Astfel sentința „abstracționiștilor" privitor la disocierea definitivă a viziunii umane — în care posibilitatea reprezentărilor realităților lumii și ale vieții a fost plasată în trecut, în timp ce prezentul și viitorul ar respinge imaginea lumii obiective — este nu numai contestată, dar și infirmată.)

Iată deci un creator direct și stimulator, care o dată cu opera sa își dăruiește și mintea și inima, — pentru că arta îi este înainte de toate vocația, nu un prilej de chiverniseală, — urmărind să trezească în privitorii săi vivacitatea realului și a senzației nemijlocite; iată și un om instruit, stăpîn pe ideile generale ale culturii, dispunînd de semnificația posibilă a fiecărui element pictural, a fiecărui semn grafic: o natură adîncă, aflată într-o strînsă alianță ideologică și afectivă cu masele revoluționare, apărînd pe țăran și pescar, pe muncitor, pe student, pe intelectual, pe meseriaș sau funcționar, pe negru, semit ori creol după criteriul adevărului, amplificînd ca un mare realist al veacului său — pe temeiul dreptului de opțiune la o răspîntie de epoci — arta socialistă în arta cea mai cuprinzătoare, fixată puternic în țesătura de curente a întregii culturi. Prin urmare un artist care nu „face" artă, ci se include în ea atît de profund încît datorită profesiunii sale își poate periclita — sau chiar pierde — viața. Întrucît spre deosebire de artiștii angajați în „abstracționism", — sau preocupați de impresiile palide ale vieții, ori legați de expresii convențional-decorative și academiste, precum și cei epuizați ori claustrați în limitele stricte ale „revoluțiilor formale", — artistul acțiunilor realiste cînd pierde, pierde totul, asemenea revoluționarului.

O carte ca aceasta — aducînd contribuții importante la clarificarea unor împrejurări decisive în domeniul artei, la înțelegerea ei în lumina mutațiilor survenite în societatea ultimelor cinci decenii — trece dincolo de limitele unei lecturi interesante. Ea ne dezvăluie esențe — sub unele aspecte chiar destinul social al artei — în acele împrejurări conflictuale cînd arbitrariul capitalului încearcă să împrumute masca autorității, cînd dogmatismele, în variantele lor de ieri și de azi, își revendică dreptul de a fi socotite creatoare de artă, cînd în cadrul mișcărilor progresiste diverse direcții artistice pot fi considerate drept realiste, iar în țările care construiesc socialismul sînt prezente numeroase și diferite tendințe artistice, nu toate folosindu-se — totuși — de anumite semne realistice.

Cartea lui Renato Guttuso ne mai lămurește asupra faptului că arta secolului nostru nu se constituie nici din succesiunea, nici din alăturarea unor descoperiri și tendințe; și că nici una din ele nu poate fi privită cu indiferență. Acestora trebuie să li se afle sensul în procesul organizării unei continuități în artă, conformă mersului istoric general spre progres al umanității.

RAOUL ȘORBAN

PREFAȚA AUTORULUI

Odată, Matisse, într-un interviu, a spus că tinerii care ar vrea să urmeze calea artei ar trebui să-și lase limba tăiată.

Adeseori am regretat că nu am urmat acest sfat înțelept. Dar înțelept nu sînt și nici nu știu să deosebesc vinul pasiunii de acela al calmului.

In afară de aceasta vremurile nu mai sînt cele de calme, luxe et volupté*. *Nici nu a fost vreodată adevărat că pictorilor le revine numai sarcina de a picta și altora aceea de a vorbi.*

De ce nu ar trebui să vorbim noi despre pictură dacă, în mod logic, sîntem aceia care am pătruns atît de adînc în miezul problemei? Nu sîntem oare noi aceia care, exercitînd în mod continuu această meserie, ne pricepem mai bine?

Criticul este specialistul, pictorul este omul-actor, căruia nu-i este dat să înlăture din sine însuși nimic din ceea ce îl alcătuiește. Eu, de pildă, nu reușesc să separ „rațiunea poetică" de ceea ce Vittorini numea „rațiunea civilă". Șorțul pe care-l îmbrac pentru a nu mă murdări cînd lucrez nu mă

---

* În limba franceză în original. Traducătoarea a păstrat toate formulările și expresiile în limbi străine folosite de autor.

ascunde de mine însumi, nu este o diafragmă, o separație care trebuie adăugată „diferențierilor" cărora le este supus omul din ziua de azi. Pictura mea este numai specificul meu, dar nu poate trăi din specificitate, nu poate să se devoreze pe sine însăși; ea trebuie să mă devoreze pe mine, pentru a avea hrană potrivită. Pictura nu este un concept, nici o idee, nici o religie, nici măcar o încăpere imunizată de orice bacterie umană, o celulă în care nu intră rumoarea lumii, sîngele, prietenii, dragostea, rîsul...

Materialul strîns aici este adunat, fără scrupule antologice, din grămada de însemnări care atestă reacțiile mele față de unele lucruri care s-a întîmplat să-mi iasă în cale.

Nu știu ce se poate extrage din aceste însemnări, dintre care unele datează de mai bine de treizeci de ani (și care par infantile). Desigur nu o teorie, nici un tratat, nici măcar o imagine a manierei, lucru care nu mi-ar plăcea, dealtfel, să se deducă nici din ceea ce am pictat.

Eu nu am teorii, poate doar principii, (însă nu în cadrul picturii), care din întîmplare se reflectă în pictură deoarece fac parte din viața mea. Cred mai curînd că există în mine o împletire de avînt și reținere, care intră în acțiune pentru a mă împiedica să mă îndrept spre căi care mi-ar părea convingătoare și pe care m-aș aventura, uneori, cu plăcere. O asemenea împletire poate să mă împingă însă uneori în zone în care nu știu să mă orientez și care îmi inspiră concluzii imprevizibile. Cred că este vorba de o încăpățînare subconștientă care mă silește, în definitiv, să mă măsor cu unele probleme constante, care se prezintă fără ca eu să le fi căutat. Dar dacă lucrurile stau așa, înseamnă

că în fond caut aceste probleme; și le caut pentru că încă nu le-am rezolvat.

Leonardo Sciascia a creat pentru mine o formulă care, oarecum, îmi rezumă condiția: „ros de certitudine" (în antiteză cu el însuși, „ros de îndoială"). Dar ce fel de certitudine poate fi aceea care mă roade, dacă nu aș fi ros de îndoială? Aceasta coincide, mi se pare, cu acea combinație de încăpățînare subconștientă despre care vorbeam.

Mă leagăn în iluzia că, comportîndu-mă astfel, ceea ce numesc eu artă sau mai precis pictură este numai în aparență o ficțiune, dar în realitate este un lucru concret, care nu se naște din mine, ci există în obiectivitatea lumii. Este vorba numai de a elibera acest lucru de ceea ce îl acoperă (sau de a pune mîna pe el, deoarece este posibil să nu fie acoperit de nimic).

Repet aici, într-un mod destul de prolix și obscur, o idee a lui Michelangelo conform căreia artistul („cel mai bun" în cazul său) nu are „nici un concept" pe care marmora să nu-l cuprindă de la bun început în sine.

Evident încăpățînarea și certitudinea nu sînt mistere ale psihicului sau ale fatalității, ci elemente raționale, utile pentru a face plauzibile sau a rezolva numeroasele contradicții ale practicii. Dar Brecht spune că „în contradicții rezidă speranțele noastre". Într-adevăr așa stau lucrurile, deoarece fără contradicții nu există mișcare.

Am mai spus că nu concep deosebiri între „rațiunea poetică" și „rațiunea civilă" și cred în obiectivitatea lumii (sau a realității, fără să mă preocup de deosebirile care există între cei doi termeni) și din această cauză eu, subiectul, reușesc să mă văd doar dacă
15 îmi dau seama că sînt un obiect. În afară de aceasta

cred în legătura care există între prezent și memorie: „memoria" este spațiul nostru adevărat, dar nu pentru mine, sub semnul visului spre trecut sau ca nostalgie, ci mai degrabă ca instrument de recunoaștere a prezentului propriu. Cred adică în materialitatea memoriei. Așa după cum cred că „o operă de artă nu este desăvîrșită dacă nu este în același timp simbolul și expresia exactă a realității", după cum spune Maupassant referitor la Venera din Siracuza.

Sînt oare acestea teorii? Nici măcar principii; sînt numai „certitudini" care mă rod și împotriva cărora mă zbat în mod continuu, tocmai pentru că le repun permanent în discuție.

Firește, am reflectat și reflectez mereu la pictură. Reflectez și la tabloul pe care-l pictez, în timpul lucrului, în timpul pauzelor sau pe stradă, dacă ceva nu-mi este limpede, dacă nu am reușit să ajung la o concluzie. Dar nu s-a întîmplat niciodată să rezolv un tablou „în criză", după ce reflectasem. A reflecta la pictură sau la lucrul în curs este numai ceva profesional. Ceea ce contează într-adevăr este a reflecta în general la ceea ce se vede, se citește, se iubește sau se urăște, la ceea ce ne este indiferent.

Dar se poate gîndi și „conform picturii". Toți știu, de pildă, că vorbind despre pictură nu numai criticii, dar și pictorii, — chiar și eu însumi — obișnuiesc să citeze gînditori și filosofi și nu recurg niciodată, pentru a se face înțeleși, la filosofia sau la gîndirea altor artiști, din trecut sau contemporani. Mă refer nu la vorbe pronunțate de unul sau altul dintre artiști, ci la filosofia, la gîndirea conținută de pictura lor. De pildă, de ce nu se spune niciodată:

„Aşa cum afirmă Caravaggio în partea de sus, dreapta, din Opere di Misericordia...", *sau „Cum spune Van Gogh în cerul din tabloul intitulat* Cafeneaua din Arles..."? *Aceste tipuri de citate ar putea fi destul de utile şi, oricum, mai adecvate ca argumente şi mai tangibile atunci cînd se vorbeşte despre pictură.*

Dar nu se întîmplă niciodată să citim citate de acest fel. Raportul picturii cu filosofia nu mai este luat în consideraţie aşa cum se cuvine. Dimpotrivă, „filosofiile" (şi la un alt nivel ideologiile) se folosesc de operaţiunile artistice, sau intervin pentru a deplasa domeniul de acţiune al artistului, sau al celui care îşi asumă astăzi rolul de a crea stări emotive, imagini sau anti-imagini.

Eu lucrez oarecum ca un muncitor sau ca un funcţionar. Vreau să spun că am aproximativ un orar: încep la orele opt, întrerup la unu, reîncep la patru şi continui pînă la opt. Şi mi se întîmplă adesea, sau aproape întotdeauna, să constat că „nu am nimic de spus".

Cred că niciodată nu se apucă cineva de lucru gîndind la ceea ce vrea să spună sau pentru că gîndeşte că ar avea ceva de spus. Iar aceasta este o condiţie de libertate, nepreconceputâ, care deşi mă înspăimîntă uneori, în definitiv mă consolează, pentru că transferă totul asupra lucrului material, asupra construcţiei care se modifică în însăşi procesul ei.

Prin aceasta nu intenţionez să spun că vidul este condiţia cea mai favorabilă, deoarece în vid se poate înscrie totul. Nu este, evident, vidul, ci mai degrabă non-conştiinţa a ceea ce s-a acumulat, s-a condensat în noi, aş spune în mod fiziologic. Poate puritatea care pare, sau poate că şi este, o linişte stupidă.

Dacă vă gîndiți la blocnotesurile artiștilor, la varietatea, la dezordinea, la cauzalitatea însemnărilor, veți putea înțelege ceea ce spun. Dar poate că mă refer la artiști așa cum erau ei acum cîtva timp. Astăzi blocnotesurile conțin proiecte sau, în cel mai bun caz, ideograme de proiecte.

Ajuns la sfîrșitul acestor rînduri, constat că nu sînt suficiente și că nici nu explică metoda sau motivul acestei cărți. Ar fi fost mai bine să mă bizui doar pe o mai concretă justification du tirage.

Roma, Iunie 1972 *R.G.*

I

PICTURA ŞI BĂTĂLIA PENTRU REALISM

TEAMA DE PICTURĂ

Un măr, o sticlă, un chip, oameni în război sau pace, îngeri în ceruri, extaze ale sfinţilor, masacre, damnaţi în infern, crucificări sau concerte, jurnale, cinematografe, muzee, străzi, sate, palate şi camere închise, paturi desfăcute, obiecte abandonate şi pline de praf. Pictura este forma noastră de coexistenţă în oricare dintre aceste elemente sau în toate acestea laolaltă.

Dar oamenii doresc fapte: cunosc concluziile şi nu vor să riște altele noi. Şi în fiecare operă nouă doresc să regăsească ceea ce au învăţat să vadă în operele deja văzute. Nici nu-i interesează sensul relaţiei dintre pictor şi obiectele sale, dacă nu este raportat la acea idee a concluziei lor, la „vederea" pe care au învăţat-o (dar nu se învaţă „a vedea"). Şi în faţa tabloului îşi uită propria lor viaţă şi îl măsoară cu spaţiul, fără să se teamă de el. Vorbesc despre pictorii înşişi, care fac tablouri.

Somnul lui Constantin este numai un complex de forme? Sau este exprimat somnul lui Constantin, în primul rînd, printr-un complex de forme? Aceasta este o veche problemă, dar întotdeauna denaturată în termenii ei şi cred că aşa va fi întotdeauna. Şi aici trebuia să vorbim de atîtea alte lucruri, nu numai să povestim faptul că Constantin doarme. Pentru a mă explica voi spune că şi pentru lămîile lui Zurbarán sînt vala-

bile aceleași cuvinte precise. Cel puțin în ceea ce privește alte lămîi.

Deci nu partizani ai formelor și nici partizani ai unei povestiri amănunțite. Conflictul nu există în cafenele sau în ziarele lor, nu e un conflict de partide, ci un conflict în interiorul tabloului, întotdeauna compus în expresie, dacă există.

O crucificare care pare o natură moartă și o natură moartă care pare o crucificare: acest lucru s-a întîmplat cu toate picturile adevărate, de la bizantini la Caravaggio, la Picasso. Scheletul gălbui al frunzelor de viță din „caravagensis fiscella" de la biblioteca Ambrosiana exprimă aceleași lucruri ca și chipul sfîntului Matei în tabloul *San Marco și Îngerul* de la S. Luigi dei Francesi. (Și la Cézanne, un tablou mare cu persoane care se scaldă arată ca un kilogram de mere pe o față de masă albă.)

Ar trebui oare să sfîrșim și noi prin a deveni specialiști? Dacă la capătul zilelor noastre, după o sinceră suferință și sudoare, vom fi învățat să pictăm o sticlă sau un măr sau un cap, ne vom fi creat o lume a noastră sacră și intangibilă, o specialitate a noastră (un dentist, se spune, nu asistă o femeie gravidă). Dacă vom fi învățat să pictăm mere, nu vom picta niciodată capete, etc., etc., etc.

Nu vom trăi deci niciodată așa cum dorim? Va însemna totuși ceva că deodată un pictor a început să picteze ploaia sau soarele și că a intuit că pentru aceasta era destul să facă „un disc galben crom cu puțin alb". A ne exprima va însemna, în sfîrșit, să fim lăsați să țipăm dacă vom avea poftă. Nu înseamnă că a țipa semnifică a avea dreptate, dar nici nu înseamnă că pentru a avea dreptate este destul să vorbești supus. Acuzația de dezordine și de aberație care s-a adus cubismului acum douăzeci și cinci de ani a devenit astăzi o rigoare intelectualistă. Ce valoare avea deci acel act de libertate? Dar a fi liberi înseamnă a face ceea ce se *poate*, a cunoaște ce comandă propria fantezie și a i te supune în mod curajos,

a compara și a pune la încercare mijloacele care ne sînt date, și care sînt de toate felurile, cu sîngele nostru, cu curgerea concretă a ființei noastre și la care se referă totul din noi înșine. În această continuă prezență a tot ceea ce este el însuși, pictorul își va trăi propria sa viață și își va realiza libertatea, deschis spre lume, solidar cu ceilalți oameni și în colocviu cu ei.

Și tinerii care pictează cu toții atît de bine, care au deja emailurile lor prețioase, țesătura lor picturală riguroasă și regulată, un desen viguros și destrămat, o culoare strălucitoare sau estompată, apropierile „îndrăznețe" sau „subtile"; tinerii care știu deja tot ce se cere pentru a fi acceptați în noua, intelectuala farmacie, ce se va întîmpla cu ei?.

Pictorul a vrut să se considere un semizeu (semizeu eroic, mistic, burghez sau umil) și a uitat care este relația sa umană cu tabloul. Dincolo de orice cultură și de orice învățătură este gestul unui pictor care ia o pînză albă și se apucă de lucru; fără a dori să facem psihologie prin cercetarea amănunțită a naturii și a elementelor acestei relații practice, este limpede că în acel moment de decizie interioară pictorul se riscă pe sine însuși, își pune în joc toată ființa, chiar și partea cea mai secretă și mai de nemărturisit, iar pînza este înfruntată cu curaj.

Dar adesea actul de a picta nu mai este caracterizat de curaj, ca la Giotto, Tintoretto, sau la Tițian, Caravaggio sau Van Gogh, ci de frică.

Frica de prieteni, de dușmani, de critici, de piețele comerciale, frica de propria cultură, de cărțile care au fost citite, de „breviarul estetic", de tablourile care au fost văzute și de ceea ce s-a spus și s-a scris despre aceste tablouri, frica de ei înșiși, de propriul lor trecut și de propriul lor viitor, frica de ilustrație, de decorativism, de naturalism, de sentiment de imitație, frica de obiect ca obiect, frica de a fi la modă și frica de a fi în afara ei.

De frică să nu fie acuzat că bate monedă, pictorul cheltuiește moneda în curs. De unde mitul

că „pictura" este un domeniu abstract, desprins de om, de gîndurile și de acțiunile sale. Frica de aprecierea arbitrară, dar nu se observă că la apreciere arbitrară conduce în mod necesar acea „idolatrie" a picturii care (în mod conștient sau nu) forțează pictorul să reducă orice formă la acea fantasmă a formei la care este predispus; că nu există apreciere arbitrară dacă nu în disprețul față de obiect, în virtutea unei reprezentări abstracte a acestuia; pentru că în pictură totul este întotdeauna apreciere arbitrară, și decizia și selecția formelor și a culorilor. Decizie care va servi pentru a exprima ceea ce se dorește, nu o aproximație academică.

(A picta poate semnifica tocmai a da un caracter concret și real identificării formale cu propriul arbitrar.)

Deci nu idolatrie, ci expresia concretă a unei lumi concrete de obiecte și de oameni, la îndemîna noastră, a discuțiilor noastre, a gîndurilor noastre; nu idolatrie într-o lume antiumană, ci de cultură pe care contăm în fiecare clipă în acțiunile noastre cele mai eroice și mai obișnuite.

PICTURA ESTE MESERIA MEA

Pictura este meseria mea. Adică este meseria mea și modul meu de a avea raporturi cu lumea. Cred că pentru mine ea reprezintă cea mai potrivită posibilitate de a înțelege și de a mă face înțeles. Dar aceasta nu înseamnă că eu înțeleg și că mă fac înțeles.

Aș vrea să reușesc să depun mărturie pentru vremea mea (ca și cum aș vorbi despre pasiunile

Însemnări, 1936

mele) fără să fiu constrîns să-i falsific sensurile. Aș vrea să vorbesc în mod limpede și să par sigur, fără să fiu sigur, totuși spunînd lucruri cu totul noi. Aș vrea să pot folosi cît mai mult posibil descoperirile artei de avangardă, fără a copia metodele nimănui și fără a continua cu alte experiențe ale mele un curs de „avangardă", care este virtualmente încheiat (de cel puțin zece ani). Aș vrea să fiu pasionat și simplu, îndrăzneț, dar nu exagerat. Aș dori să ajung la deplina libertate în artă, libertate care, ca și în viață, rezidă în adevăr.

COMUNICARE CONCRETĂ DE IMAGINI CONCRETE

În faptul de a fi urmărit și de a urmări intenția unei comunicări concrete de imagini concrete semenilor mei și în faptul de a mă fi ținut totuși în afară de „convenția" non-figurativă, rezidă, cred, raportul meu cu societatea contemporană.

(O „societate" care totuși nu trebuie văzută ca ceva unitar și monolitic, dar care se diferențiază și se articulează în situații destul de diferite și de contradictorii pe suprafața pământului.) Și deci cu problemele, conflictele, tensiunile ei, cu cuceririle ei științifice și sociale, cu transformările sale, cu lărgirea maximă a conștiinței de sine într-un număr din ce în ce mai mare de oameni.

Este limpede că însăși aspectele pozitive ale acestei societăți fac mai stridente contrastele și generează noi lupte interioare și noi probleme și, de asemenea, noi angoase. A trăi o criză de valori înseamnă în același timp a acționa pentru restructurarea unor noi valori. Obiectul acestei acțiuni este lumea, în extinderea semnificațiilor ei orizontale și verticale.

Această situație generează noi mituri; dar nu sînt miturile ezoterice ale lumii antice, nici paradigmele abstracte și nici relațiile metafizice cu care condiția umană modernă ar fi amestecată sau de care ar fi condiționată. Misterul constă în *rutină*. Sînt miturile cotidiene, acelea prin

Pescari, 1949

care reflectarea asupra lumii devine, în mod mai dureros, naturală și profundă. Nu văd lumea ca deșert. Nici măcar ca morgă. Ci ca o practică segmentată în zile, ore, clipe; o experiență care este supusă neîncetat încercării. O experiență care lasă urme pe fața noastră, care pătrunde în acțiunea noastră directă sau în paginile ziarelor, pînă în adîncul sîngelui nostru.

Căutarea dovezilor acelor adevăruri de care ni se pare că ne apropiem generează multiplicitatea de raporturi, de analogii și de contradicții; generează alte adevăruri care ne erau necunoscute. Această continuă reexaminare ne poartă adesea de la certitudine la incertitudine, de la clar la obscur, așa că totul este repus în discuție — în mod continuu.

Arta este în primul rînd o problemă morală — cred că din ceea ce percep, „din prezența de nesuprimat a lucrurilor", deduc certitudinea sau îndoiala: dar o îndoială sau o certitudine care ar face abstracție de „lume" nu ar avea sens. Din această cauză nu consider figurativitatea drept o convenție, ci o necesitate.

Mai ales pentru mine a contat întotdeauna raportul cu lucrurile. A găsi sau a crede a găsi acest raport (care, firește, nu este stabil, nici fix) a însemnat, oarecum, a încerca posibilitatea de

a-l comunica. O artă fără public nu există. Desigur fiecare are constantele sale care se transformă prin intermediul experiențelor și care constituie modul imponderabil în care o anumită forță vitală, cosmică, se instalează în forme. Nici măcar tabu-ul limbajului preconstituit și al metodei nu reușește să suprime într-un artist adevărat un asemenea impuls, singurul care contează, pentru că este „uman" în rădăcina și în ramificațiile sale.

Consider că dezbaterea privind acest punct este astăzi atît de exasperată încît termenii adevărați ai problemei sînt copleșiți și aproape dispăruți sub greutatea altor implicații.

Există, desigur, probleme lingvistice, dar ele se pun astăzi și ca o recuperare a unor instrumente care au fost decretate (pe bună dreptate, în momentul istoric dat) insuficiente. Mă refer la noile experiențe figurative, la ascuțita polemică pop, la revenirea stilului geometric, în diferitele sale accepțiuni „optice" și neoptice, etc. Limbajul nu este o problemă particulară a artistului, ci se îndreaptă în două direcții: spre artist și spre public.

Am spus „recuperarea unui *instrument*" (cu necesarele modificări și de aceea recuperarea ca dezvoltare, nu ca nostalgie) deoarece este zadarnic să se vorbească de o recuperare a *funcțiilor* fără a da în mod implicit atenție instrumentelor. În cazul în care s-ar dori a se face o deosebire între funcții și instrumente, ar fi vorba într-adevăr de o regresiune de fapt și de o modificare doar formală și externă.

Oricum, nu cred că este un semn bun atunci cînd un pictor se transformă în estetolog (așa după cum este un semn rău atunci cînd se transformă în ideolog.)

Pictorul este un filosof, dar filosofia sa este pictura; nu discursul filosofic și încă și mai puțin discursul despre discurs.

Nu este greu să pictezi, este greu să gîndești. A-i frecventa pe filosofi, a vorbi cu ei, mă ajută să înțeleg și să gîndesc: numai în mod indirect să pictez.

Dacă aș încerca să transpun în opera mea, cu textele în mînă, pe Husserl sau pe Lévi-Strauss, aș fi doar un nebun.

(Există totuși pictori care trimit fotografiile operelor lor lui Umberto Eco pentru a ști dacă sînt „deschise" sau mai puțin deschise.)

Am răspuns în mod sumar și în felul meu întrebărilor care mi-au fost puse. Cred totuși că aceste întrebări, deși importante, se referă la un sector limitat al dezbaterii critice. Și că ar fi fost de asemenea util ca artiștii să fie solicitați să vorbească despre controversa dintre ei înșiși și munca lor, despre certitudinile și îndoielile pe care le au.

(Ar fi interesant de asemenea să se trateze dezbaterea în două sensuri: întrebări ale criticilor adresate pictorilor și întrebări ale pictorilor adresate criticilor.)

Pe lîngă întrebările care ne-au fost puse există și altele care ar permite ochiului și gîndului să arunce o privire asupra experienței artei din ziua de azi.

Să arunce o privire asupra crizei de valori a societății noastre, asupra atitudinii artistului față de această criză. Să arunce o privire asupra raportului (cu totul nou) care s-a instaurat între critică și artist; asupra dezbinării dezbaterii ideologice și asupra noii concepții privind încrederea în posibilitățile artei față de ipotezele faptice ale „morții artei"; să arunce o privire asupra renașterii spiritualismului și a metafizicii, care se servește chiar și de mascarade de tip filosofic.

(Această revenire a transcendentalismului camuflat este astăzi, pentru mine, pericolul cel mai grav.)

Întrebări care ar permite exprimarea opiniilor asupra unor false dileme, ca optimism —pesimism, ca și cum nu s-ar ști că așa cum există un optimism imbecil, există un pesimism tot atît de imbecil; întrebări asupra estetismului „edificator" și asupra estetismului angoasei; întrebări asupra posibilităților istorice ale metodei de avangardă aducînd în discuție dacă este adevărată sau nu, sau pînă la ce punct este adevărată, deoarece

Tatăl meu, 1942

pentru a ieși din interpretările parțiale (ideologice) și extremiste ale lumii este necesar să se practice un experimentalism împins pînă la limitele sale extreme (în această privință se pare că Guglielmi și Sannguineti sînt de acord — desigur eu nu); întrebarea dacă este adevărat sau nu că a te „opune" lumii înseamnă a fi, în mod fatal, în afara ei; dacă este adevărat că „experimentalism" și „căutare" înseamnă același lucru sau dacă nu cumva, în anumite momente, devin două operațiuni opuse și așa mai departe.

OMUL, ARTA ŞI „LUMEA NOUĂ" A GĂSI, NU A REGĂSI

La baza multor nerăbdări şi deziluzii stă faptul că pentru mulţi dintre noi, chiar de bună credinţă, un adevărat „dezgheţ" al artei socialiste ar trebui să însemne reîntoarcerea la calea „occidentală".

Ştiu bine că cine gîndeşte astfel nu acceptă o diviziune simplificatoare a artei contemporane şi repetă: cultura este unică, cerinţele vremii plutesc în aer şi sînt captabile de către toată lumea.

Dar dacă „cerinţele" plutesc în aer şi dacă este adevărat că ceea ce este comun la un moment dat este numai modul istoric de a înţelege cultura, întrebările nu pot fi pretutindeni aceleaşi.

Este cunoscut de toată lumea faptul că artiştii ruşi au participat în mod activ, în deceniul întîi, la mişcarea europeană de avangardă (sînt mai puţin cunoscute încercările care au avut loc începînd din 1920, pînă după 1930). Deşi lucrările de la Malevici la Chagall nu au fost expuse publicului, mişcarea rusă (şi protosovietică) de avangardă este cunoscută în totalitatea ei de către tinerii artişti sovietici.

Dacă mi se pare firesc să ne asociem la cererea lor ca acele lucrări să fie scoase din depozite, mi se pare mai puţin drept a invita la „reveniri" imposibile sau, mai rău, la parcurgerea unui drum pe care Occidentul l-a făcut în mai mult de patruzeci de ani, pentru a merge în acelaşi pas cu „avangarda secundară"...

Nu este vorba de a *regăsi* o cale pierdută, nici de a lua drept bună calea altuia, ci de a *găsi*. Şi nu cred, cu toate aceste justificări şi comprehensiuni pentru o „cultură mortificată", că este justă poziţia acelor oameni de cultură care se bat pentru o „revenire". (În treacăt voi spune că termenul „dezgheţ" mi se pare a conţine un accent de „revenire" nepotrivit pentru actuala situaţie.)

Semnele bune care se văd în literatură, poezie, cinematograf, muzică şi arhitectură, mi se pare că arată că astăzi cultura sovietică tinde să se mişte pe un teren nou, mai degrabă decît pe acela al nostalgiei.

Multe din problemele care se ridică astăzi în faţa artiştilor sovietici nu sînt diferite, în esenţă, de problemele care se ridică în faţa adevăraţilor artişti din oricare parte a lumii.

Şi la noi se aşteaptă (şi se lucrează la) un „dezgheţ". Şi la noi se încearcă a fi liberi de ceva care ne împovărează, de miturile pe care le-a încărcat pe spinarea noastră „cultura Occidentului".

În faţa problemelor privind „dezgheţul", care există pentru toţi, în Orient ca şi în Occident, şi cărora trebuie să le facă faţă fiecare dintre noi conform înţelegerii sale şi în cadrul situaţiilor proprii (ambiante, istorice, tradiţionale, etc.), artiştii sovietici se găsesc astăzi avantajaţi. Nu se poate să nu ţinem seama de faptul că în Rusia „tensiunea" revoluţionară pe care a exprimat-o avangarda europeană a ajuns la acel rezultat impresionant care se cheamă Octombrie — şi nu se poate să nu observăm că „glaciaţia" produsă într-o anumită perioadă anterioară prezintă un dublu aspect: dacă a împiedicat la un moment dat avîntul căutărilor întreptate spre rezolvarea problemelor ridicate de către mişcarea europeană de avangardă, a împiedicat şi contaminarea domeniului său cultural, infiltrarea metafizicii, a spiritualismului, a întregului proces de dezagregare legat de ideologia unei societăţi în criză.

Reducîndu-se problemele culturii la termeni mai funcţionali, s-a păstrat fidelitatea faţă de vechile

„valori culturale", acordîndu-se totodată viitorului posibilitatea unor energii noi și necontaminate.

Într-o lume răscolită de uraganul intelectual, în care „dezordinea" nu mai e curajul disperat al erorii, ci este teoretizată și prezentată ca o „nouă ordine", pluta socialistă este ceva mai mult decît o alternativă: este singura situație în care există o perspectivă care ilumineză, care dă un sens noilor „ipoteze de lucru".

„Glaciația" dintr-o anumită perioadă a putut să fie un aspect negativ al socialismului, dar socialismul stă în picioare; el nu „a conservat", nu „a apărat" mari valori, nu le-a scos din criza în care le-a precipitat lumea modernă, dar a menținut omul în starea de a folosi ceea ce îi este propriu; de a înfrunta *„cu spirit uman"* criza valorilor, de a genera noi valori; i-a dat posibilitatea unui „ritm uman" între rațiune și ceea ce nu este rațiune. În timp ce la noi ritmul care ne antrenează este de pe acum inuman: o imensă mașină care strivește, glorifică, destituie, într-o avalanșă obsesivă de produse de consum, de informații, de alienări: gloria și decadența informalului antimarxist, paramarxist, submarxist și atîtea alte lucruri care trebuiesc înghițite și eliminate în grabă, pentru că nu este timp.

S-ar putea spune că dacă de mai bine de douăzeci de ani totalitatea artei figurative sovietice nu a atins un nivel deosebit, acest lucru este secundar și neglijabil față de noile posibilități. Cred, dimpotrivă, că aprecierea critică a picturii din cei douăzeci de ani și a ceea ce supraviețuiește din ea, trebuie făcută cu cea mai mare severitate și onestitate. Subliniem din nou că direcția de lucru impusă era greșită.

Formularea preceptelor este întotdeauna inadmisibilă în artă; ea impune un manierism plat, asemănător naturalismului burghez (Repin nu este Tolstoi).

Prin intermediul unui mecanism birocratic de selecționări și cenzurări, erau puse în acțiune toate mijloacele pentru a îngreuia apariția unui adevă-

rat talent sau, uneori, pentru a-l pedepsi și a-l readuce la ordine. Toate acestea, și ceea ce rămîne din acel trecut (și nu este puțin), îngreuiază o adevărată reînnoire.

Așa încît arta sovietică se găsește într-o poziție avantajoasă în ceea ce privește esențialul, chiar dacă în practică realizările nu sînt încă pe măsura posibilităților. În timp ce la noi lucrurile se întîmplă invers.

Sînt de acord cu Vittorini cînd consideră problema artei sovietice ca o problemă a „lumii noi", nu ca o revenire sau o actualizare, o problemă care este, în esență, de aceeași natură cu cea care-i preocupă pe artiștii din Occident. Dar nu este atît de important de relevat diversitatea „mijloacelor", care există, cît de examinat posibilitatea și capacitatea noastră de a ne elibera de greutăți și venin uri. Căutarea noului se desfășoară în domeniul decadenței, dar tocmai din acest bastion în care s-au refugiat „cei mai buni", așa cum spune în mod pasiv Adorno, „cei mai buni" trebuie să iasă, pentru a fi cu adevărat astfel, în fața „lumii noi".

Nu cred că este suficient să invocăm o „eliberare" generică. Dimpotrivă, este de dorit ca partidul să se ocupe mai amănunțit, învingînd chiar în propriile sale rînduri și în organizațiile culturale rezistențele, rezervele rutiniere, caracterul sacru al obiceiurilor, renovînd metodele și mai ales ajutînd mințile multor oameni să se curețe de cruste și scheme, reexaminînd termenii încrederii pe care a acordat-o organismelor și persoanelor.

A te ocupa mai amănunțit de problemele privind cultura înseamnă a nu te mulțumi cu răspunsuri ușoare, care nu dau loc la îndoieli pentru că lasă indiferentă toată lumea, nu fac pe nimeni să gîndească. Înseamnă a împinge pînă la capăt dezbaterea de idei, confruntînd cu curaj diferitele contribuții, nu a căuta și propune soluții ambițioase, fără bază în realitatea culturală...

„Geniul poporului", „a reflecta viața", „optimismul socialist" sînt expresii foarte frumoase, dar ca să nu rămînă simple lozinci, trebuie să fie

susținute de discuții profunde, de contribuții lipsite de prejudecăți. Nici una din aceste expresii nu cuprinde în sine soluții simple, ușoare, la îndemîna oricui. Dacă ele i se vor părea cuiva evidente și ușoare, rezultatul va fi în mod inexorabil non-arta, non-poezia, non-cultura.

Artistul va înțelege întotdeauna *în felul său*, va fi întotdeauna *în felul său* interpretul unei elaborări colective, al unei individualități colective. Căutarea trebuie privită fără suspiciune; nu trebuie abandonată ei însăși, ci iluminată și îmbogățită de munca tuturor, a artiștilor, a criticii, a poporului, a filosofilor și a politicienilor. Un realism modern, o artă socialistă, nu se pot exprima decît prin intermediul căutării și elaborării colective.

Un îndreptar politic trebuie să fie la înălțimea societății care-l exprimă, să fie asimilat, absorbit de către oamenii de cultură pînă la a deveni un stimulent interior, un sîmbure în jurul căruia se dezvoltă căutarea individuală.

O discuție cu tovarășul Serov ne-ar duce la multe considerații; dar în cele ce am spus cred că se află răspunsul la cele scrise de el...

Eu nu mă simt amestecat printre „voiajorii comerciali" despre care vorbește Serov și este adevărat că nu toate intervențiile și discuțiile privind arta sovietică au fost și sînt dictate de interese culturale și de loialitate intelectuală. Mai curînd aș spune că majoritatea acestor intervenții tinde să prezinte propagandei Occidentului o cultură sovietică a unei fracțiuni, desprinsă de procesul socialismului. Ceea ce contează cel mai mult pentru acest tip de intervenții este faptul de a putea depista tendințe de evadare fie antisocialiste, fie anticomuniste. În acest caz nu mai contează „înnoirea" drept cultură și căutare și se exaltă, acolo unde acestea se folosesc, formele celui mai demodat naturalism. (Nu cred, de pildă, că *Jivago* poate reprezenta un caz de „înnoire" literară. Vittorini, în mod curent, consideră *Jivago* ca fiind o operă echivocă și nocivă din punct de vedere cultural.)

Mai există apoi intervențiile „depășind încăierarea", care au aerul să prezinte lucrurile într-un mod atît de evident încît nu mai sînt nici măcar discutabile.

Printre acestea este conferința pictorului Bazaine, pe un ton vechi de cel puțin patruzeci de ani, evidentă sub anumite aspecte, falsă sub altele, desprinsă nu numai de problemele sovietice, dar și de ceea ce se întîmplă în cultură în oricare parte a lumii.

Artistul Bazaine „nu simte nici o dorință" de a merge pe lună pentru că se află deja pe lună. Este adevărat că „un om excepțional face să crească orice dramă". (Delacroix a pictat masacrele din Chios și nu decapitarea lui Ludovic Capet, cu toate că a fi decapitat însemna o dramă pentru Capet), dar ar fi mai adevărat să spui că un artist se apropie de o dramă atunci cînd participă la ea, cînd reușește să o simtă ca fiind *drama sa*.

Pentru ce să se repete publicului sovietic mica înșelătorie idealistă conform căreia Cézanne se rezumă la „trei mere", la „trei linii"?

Este adevărat că lumea reprezentării figurii în artă s-a schimbat începînd cu Cézanne, dar, desigur, nu pentru că pe urmă a survenit „le tachisme". Și s-au schimbat nu pentru că Cézanne a descoperit valoarea metafizică a celor „trei linii", sau pentru că le-a atribuit valori speciale sau semnificații tainice, ci pentru că cele trei linii fac parte dintr-o experiență maturizată de o întreagă cultură, care s-a exprimat prin Cézanne. Într-adevăr, ar fi momentul să vedem nu numai ce urmează după Cézanne, *dar și ce l-a precedat* și ceea ce s-a concretizat și esențializat în Cézanne: Géricault, Ingres, Delacroix, Daumier, Courbet, Manet și Monet. Adică un secol, secolul care a urmat după marea revoluție, secolul Comunei și al industrializării.

Să nu-și fi dat seama Cézanne de aceasta? Nu știu și nu interesează; desigur, și-a dat seama pictura sa.

Și ceea ce face măreț *Baricadele*, *Dezastrele*, *Guernica*, *Pluta Meduzei*, *Înmormîntarea cotelui de*

Portocali, 1951

Orgaz, nu este o aprecierе de „calitate" pe cît de abstractă pe atît de imposibilă, ci ceea ce însuma în sine fiecare din aceste opere în conștiința vremii; ceea ce *ilumina* din realitate fiecare din aceste picturi. Contemporaneitatea lor nu este întîmplătoare, cum dă de înțeles Bazaine, ci e legată de valoarea lor ca artă. (Desigur, pictura poate ilumina realitatea chiar fără a recurge la temele secolului, tocmai pentru că dovedește o realitate nu metafizică, ci concretă, un om nu abstract, ci real și concret). Iar pictura nu oferă „modalități noi", nu este „un joc liber în mod imperios", ci o dare de seamă, scopul a ceea ce constituie realitatea, despre *ceea ce constituie omul*, nu o sursă divină care oferă omului ceva ce nu are.

Artistul nu are puterea să inventeze „ex novo" sentimentele sau formele. El caută și găsește ceea ce există și îl aduce la lumină, ca savantul care descoperă și elaborează forțe și legi existente, nu forțe și legi inexistente.

Discursul lui Bazaine nu a ajutat la înnoirea artei sovietice deoarece discursul său nu ajută pe nimeni.

Aș dori să aduc altă critică lui Bazaine și aceasta se referă la preambulul ce însoțește conferința sa.

Am fost la Moscova cu cîteva zile înaintea lui. Am văzut, în parte, aceleași persoane și mi s-au întîmplat, mai mult sau mai puțin, aceleași lucruri care i s-au întîmplat și lui. Am vorbit la Moscova și la Leningrad. Săli arhipline, public pasionat, inteligent, aplauze dacă spuneam că arta este libertate și căutare sau că trebuie să-i fie prezentați publicului pictorii anilor douăzeci, și așa mai departe. Și eu primeam, cu zecile, bilețele cu întrebări, unele subtile și inteligente, altele banale.

Am primit și bilețele (două sau trei) care apărau pictura sovietică ilustrativă (fluierături) și un altul, împotriva lui Picasso, „pictor politic și figurativ" (fluierături).

Eu nu am crezut (ca Bazaine) că acele bilețele proveneau de la provocatori (poate întrebarea referitoare la Picasso l-ar fi bucurat pe Bazaine și nu ar fi fost considerată provocatoare), ci de la oameni cu păreri diferite de ale mele. Am primit totuși și multe întrebări referitoare la Picasso, la *Guernica*, etc. (Bazaine ține să se știe că nimeni nu i-a vorbit despre Picasso.)

Am vizitat și eu diferite ateliere de artiști și am discutat în cea mai absolută libertate. Nici un gramofon nu cînta Mozart, pentru a nu face auzită discuția noastră de către vecini. (Odată a fost la mine ziaristul Barbato de la „Espresso", care a făcut o mărturisire publică privind libertatea acestor discuții.)

Referitor la premiul Lenin pentru pace, pot spune că acel premiu i-a fost dat lui Picasso în întregime, și deci și căutării artistice și revoluționare pe care o reprezintă; dar nu „în numele
 său, *tuturor* artiștilor contemporani".

A fost dat lui Picasso pentru ceea ce reprezintă și înseamnă și nu pentru ceea ce îi este străin lui, pentru ce respinge și disprețuiește.

Adică nu a fost dat artei contemporane în totalitatea ei, deoarece ea reprezintă semnul cel mai acut al unei crize care conține ceea ce este nou și ceea ce este vechi, ceea ce este pur și ceea ce este putred și aici sensul distrugerii și al morții își găsește un spațiu larg. Arta (și în general cultura) contemporană este o mare familie din care fac parte mulți monștri și vina și slăbiciunea celor puțini buni constă tocmai în a nu ști și a nu putea vedea cusururile celor mulți printre propriile rude și semeni.

Aș vrea să-mi cer scuze pentru ariditatea cu care am vorbit în treacăt despre probleme atît de complexe și care implică atîtea altele, pînă la cele mai personale întrebări pe care fiecare din noi și le pune sie însuși.

Nu este adevărat că un artist interoghează lumea. Efortul său constă în a înțelege ce anume cere lumea cu adevărat; lumea, nu bisericile, nu moda. Și el trebuie să aibă forța sufletească de a răspunde.

Cred că socialismul ne ajută în aceasta fiind marea forță eliberatoare a lumii moderne, singura cale spre o totalitate a omului. Și de aceea cred că orice discurs referitor la problemele culturale din U.R.S.S. trebuie să caute să se elibereze de prejudecăți și să plece de la capacitatea noastră de a ne înțelege pe noi înșine, de a înțelege propriile noastre probleme.

ARTA SĂRACĂ

Într-un anumit sens eu am fost întotdeauna pentru o *artă săracă*: începutul artei moderne, redescoperirea adevărului, distrugerea ierarhiei dintre lucrurile „care pot fi pictate" și de aceea ruptura cu academismul, cu eleganța, cu tabloul „obiect", „putoarea de grajd" a picturii lui Courbet, sînt primele semne ale unei arte sărace.

Sînt de acord cu propunerea lui Celant, cu apelul său la „simplitate", la elementul banal și primar, la un raport autentic, elementar între artă și viață, și ar fi fost de acord și Courbet și alții, care, precum Van Gogh, i-au consacrat viața.

Acesta a fost începutul, dar deosebirea dintr intenții (totuși mereu confirmate de toți, de le cubiști la suprarealiști) și cursul evenimenteloa în loc să reducă vidul dintre *artă și viață* (conformr propunerii lui Courbet-Cézanne-Van Gogh) a generat un nou vid. Un vid care trebuia umplut cu *cultură*. Dar această materie, deși constitutivă omului, este inutilă la umplerea vidului dintre artă și viață.

Arta, ca și cultura, a stat pînă în ziua de azi în funcție de clasele dominante. Rămîne înțeles că esența operei de artă („unitatea" dialectică dintre factorul subiectiv și factorul obiectiv „ca principiu animator contradictoriu în întreaga sferă" a fost mereu existentă în opera de artă) nu

poate fi confundată nici cu geneza socială, nici cu funcția sa.

Dar în societatea burgheză aflată în criză chiar și geneza socială a artei este determinată cu mai puțină claritate, iar legătura de clasă, mai intermitentă, nu este întotdeauna în mod necesar verificabilă.

La orizontul pictorului de avangardă au apărut noi probleme, noi obstacole de combătut, obstacole pe care însăși dorința de a reduce la simplicitate le-a adus cu sine: explorări particulare, parțiale. Explorări necesare, indispensabile. Se instaura o nouă metodă de care artistul de avangardă a știut, după părerea mea, să se apere suficient. Astfel încît problemele lingvistice, care adesea decad în probleme formale, au trecut pe planul întîi — pînă la a crea, cum spuneam, un nou *vid*, de alt gen, dacă vreți, decît acela creat de academism, dar tot atît de grav, tot atît de separator.

Celant indică într-o serie de formulări, a căror rădăcină se cufundă în anarhismul modern, modalitățile prin care este posibilă umplerea unui asemenea vid (pentru mine marele vid, provocat de greșeli vechi și noi, printre care superintelectualizarea, etc.). Și mie, ca și lui Boniiglioli, mi se pare destul de indicată *la justification* a lui Living, un fragment care este pus de Celant la începutul lucrării sale.

Celant reia, mi se pare, unele contradicții din acel text generos și scurt. El vorbește despre o „luare în posesie" a realității (totuși nu suficient demonstrată) care ar conduce la *satisfacție*. (Nu consider cuvîntul *ad litteram* și subliniez sensul implicit de sfidare.) Acum *satisfacția* este o trăsătură tipică a gîndirii anarhice, un moment revoluționar: *atentatul este satisfăcător*, descărcarea vitalistă e satisfăcătoare.

Și este singurul mod de a interpreta fraza „satisfăcuți de lume", cu toate că Celant într-unul din pasajele cele mai fericite ale merituoasei sale lucrări, vorbind despre „construcția" ideii intuite, despre „traducerea sa în materie", subliniază refuzul oricărei „ambiguități" și „orientări seman-

tice" și faptul că nu poate fi vorba de o transformare cu caracter fizic *vital*, ci *mental*.

Acesta este un punct important cu care sînt pe deplin de acord, pentru că lichidează echivocuri gestuale, etc., dar a cărui indicare ar fi avut nevoie de o vigilență mai precisă.

Cum stabilește autorul „convergența dintre idee și imagine"? Cum „ia în posesie realitatea"? Realitatea este dialectică, dar cu toată „convergența", luarea în posesie survine pe neașteptate, în subiectivitate totală, în „momentul intuitiv".

Aceasta conduce, poate conduce, da, la o simplificare; dar cu totul altfel decît *urită*, *nonculturală*; mentală, desigur, dar de un mentalism particular, abstract, destul de apropiat de intelectualism.

Se poate defini, de pildă, drept *necultural*, simplu, preiconografic procesul prin care prezentarea drapelelor lui Paolini capătă titlul Averroë? Drapelele pot să fie, da, „banale". Dar nu cred că este suficient, pentru a se plasa „în punctul de convergență" dintre idee și imagine, a adăuga operațiunea subiectivistă, intuitivă (în definitiv „arătată cu ochiul") a titlului.

Lăncile lui Merz, baia lui Pistoletto sau „conceputul spațial" al lui Fabro sînt produse estetice, nu anarhie. Cu mult mai rafinate decît întreaga succesiune amuzantă (sau plicticoasă?) de mașinuțe tehnomorfice, care cu obișnuita lor proastă funcționare sfîrșesc prin a fi mai mult artizanale și mai „sărace".

Și cu privire la o altă afirmație a lui Celant, ce este Pascali dacă nu o *„imitatio* a lumii", o mare, o coadă de pește, o broască, un vierme?

Aș vrea să precizez că-i stimez pe acești artiști și nu subestimez aportul lor, pe care-l consider, din multe puncte de vedere, stimulator și lămuritor, chiar și pentru cazurile mele personale. Dar raportul lor cu teza lui Celant este acela care mă lasă perplex, deoarece ei răspund numai la anumite părți din argumentația lui și contrazic altele.

(Exemplele, se știe, sînt periculoase. Adorno,
41 Althusser, Galvano al nostru, se poate întîmpla

să ne atragă cu argumentele lor, dar adesea ne lasă perplecși atunci cînd recurg la exemple. Și poate că și acesta este un semn că unitatea teoriei și a practicii, etc., este destul de greu de realizat!)

Există o diferență între a observa vidul și a-l umple. A se „simți satisfăcuți de lume" sau a fi „nesatisfăcuți în mod tragic" poate avea aceeași valoare cu privire la umplerea vidului. Atunci cînd sîntem puși „în situația celui care nu are nimic" (Pascali), ni se servește o „tehnică proletară" (Fagiolo). Într-adevăr, problema este a unei tehnici sărace, simple, directe, să spunem chiar „proletară", deși *săracă* și *proletară* nu înseamnă același lucru. (Fagiolo propune formula: „făcut manual".) Dar tehnica nu este legată numai de materiale, și în aceasta sînt de acord cu Fagiolo cel de astăzi. Tehnica face parte din intenționalitate deoarece ceea ce contează este *a spune*. Dar cît ne-a trebuit pentru a ne pune toți de acord asupra acestui punct!

Nu ar fi suficientă în sine recurgerea la materiale sărace, grosolane, eventuale, întîmplătoare, artizanale. Și este bine să se precizeze că printre aceste materiale sărace este și penelul, un același mănunchi de fire de păr aspru în vîrful unei baghete de lemn care servește gărzii roșii să împodobească cu caractere foaia care trebuie afișată, în ploaie și la soare, pe zidurile din Pekin și servește și omului care pictează. Un mijloc banal, sărac, la îndemîna oricui. De aceea nu trebuie exclus *a priori*, interzis ca un instrument formalist, aristocratic sau academic. Problema constă, repet, în ceea ce vrem să spunem, în intenționalitate; nu la nivelul materialelor, ci la nivelul limbajului și, de aceea, al conținutului.

Pentru a „dezaliena limbajul" este suficient a-l reduce la un „element pur vizual"? Dar pe noi nu ne interesează dacă limbajul „alienat" are totuși un sens, pe noi ne interesează alienarea omului.

Am văzut la gîtul unei frumoase fete din Neapole o *bijuterie* din lemn neșlefuit din Ceroli.

Dar acel lemn neşlefuit era semnul unui rafinament *specific* de cel mai înalt grad. Exemplul este cu totul marginal şi numai discursiv şi acceptaţi-l atît cît valorează: ar fi tot atît de neînsemnat să ne amintim de progresiva transformare a sărăcăcioasei (s-a spus franciscană) pînze de iută din Burri, în ţesături şi imagini mereu mai rafinate.

Arta săracă nu este o operaţiune ilustrativă şi teoretică şi este drept ca arta să nu fie o operaţiune ilustrativă şi teoretică, cu condiţia ca cel puţin primul dintre termeni să fie supus reviziei.

Termenul nu este peiorativ în sine, ci în accepţia în care este folosit. O vreme a fost considerat ca un elogiu: ilustrativi au fost Angelico şi Giotto, doi pictori foarte mari şi *nu în pofida* ilustrativităţii lor (aşa cum în mod necugetat afirmă L. Venturi sau Mathieu).

Dar se pare că pentru Celant ilustrativ vrea să însemne, *tout court*, *imitativ*. Şi aceasta deschide o chestiune la care a făcut aluzie şi Bonfiglioli. Valul obiectivist la care am asistat recent nu a fost cu totul negativ deoarece a servit „la revelarea prin intermediul artei, mai bine spus tocmai prin intermediul unei activităţi considerată în mod tradiţional ca mîntuitoare şi eliberatoare, la transformarea umanului în marfă", spune pe drept cuvînt Bonfiglioli şi pentru că mai constituia, în mod obiectiv, o rechemare la lucruri şi la prezenţa lor, care nu poate fi suprimată, spun eu. Dar în nici unul din cele două aspecte ale sale (primul, dealtminteri, respins pe faţă de primul curent pop american) nu a existat acea convingere, acea nudă moralitate care putea să conducă la eliberarea elementelor culturale, formaliste, estetizante şi spectaculoase, care să conducă la acea „naturaleţe" pe care ar fi revelat-o pozitivismul fundamental.

O obiectivitate de tipul celei pe care am văzut-o, încărcată de estetism şi deformare (gigantizare, comics-uri, etc.) nu putea fi decît alienantă, tocmai pentru că excludea esenţa obiectivităţii, esenţă de care subiectul nu este străin.

Dar dacă pe drept cuvînt se afirmă că o obiectivizare exclusivă este alienantă, tot așa trebuie spus că subiectivizarea exclusivă este alienantă.

Cele două procese sînt contrare indicației încă valabile a lui Marx, care presupune raportul om-obiect ca fiind un proces de umanizare, în practică, adică un proces revoluționar, de umanizare a obiectului, ce trebue opus procesului scientismului capitalist (de reificare, de transformare a omului în obiect, în lucru).

Nici măcar „structurile primare" și minimale nu sînt *sărace*: sînt, cum spune Bonfiglioli, propuse în negativ. Dar noi mergem înainte de prea mult timp cu propuneri *negative*. Cu constatarea, cu prezentarea absurdului lumii moderne.

Un proces revoluționar nu se poate înfăptui în negativ; cu „constatarea" și „așteptarea". Artistul *acționează* în procesul revoluționar cu „potențialul" său, este parte integrantă din acesta, nu profetul și nici efectul său. Nu este suficient și nici nu este justificabil din punct de vedere uman și istoric să se aștepte instaurarea unei practici noi, a cărei *unitate* să fie un produs natural.

Eu cred că punctul slab al lui Celant nu constă în exasperarea cu care înțelege că este posibil să atingă această zonă *săracă* pură, neformală și cu atît mai puțin în propunerea unei răsturnări a actualei problematici critice (viciată și mereu mai viciată de maladiile infantile pe care le poartă în sine); constă în separarea la care ajunge (și cu nimic legată de premisele sale) dintre subiect și obiect.

Nu se poate continua a șovăi între cei doi poli, pentru a folosi termenii lui Lukács, ai „singularității" și ai „universalității", ai subiectivității și ai obiectivității.

Cele două accentuări, într-un sens sau în celălalt, sînt alienante, măresc sau confirmă „vidul" pe care vrem să-l umplem. (Marx nici n-a visat să nege lumea obiectivă. În prima teză despre Feuerbach, îl combate pe acest filosof / care consideră ca „într-adevăr umană" numai atitudinea

teoretică / și spune că tocmai din această cauză îi scapă semnificația practico-critică a activității revoluționare.) Bonfiglioli consideră revoluția politică, răsturnarea practicii ca o condiție de bază a unității. Aceasta este fără îndoială adevărat, și în finalul intervenției sale există o adevărată iluminare, o rechemare la ceva cu adevărat sărac și un avertisment privind „rațiunea". Chiar dacă noi nu putem ridica ziduri chinezești, putem face totuși ceva.

Problema artă — viață este azi și acum o problemă revoluționară și din această cauză, de luptă împotriva diferitelor acorduri teoretico-intelectualiste între artă și viață; și evident includ aici acțiunile „social-realiste" voluntariste.

Fie împotriva „oglinzii" unei societății divizate, în care omul este divizat, care ne „prezintă" o unitate inexistentă, fie împotriva oglinzii care reflectă cînd o latură, cînd altă latură.

Contrastul există. Dar nu sînt sigur că astăzi este posibil să ne limităm numai la a-l indica, chiar cu geniale și sugestive intuiții. (La Pistoletto, partea pictată, fixă, este un om separat, iar partea mobilă, care se reflectă în oglindă, a spectatorilor, este umanitatea despărțită.)

În concluzie, a face artă, da, săracă, dar într-un sens just, este un mijloc, *unul din mijloacele* de care dispune omul pentru a opera acea răsturnare a practicii pe care trebuie să o reintegreze în sine însuși, unificare între munca intelectuală și munca manuală, între teorie și practică, între oraș și sat, etc. Așa cum se știe din scrierile, pînă acum nedezmințite, ale lui Marx. Nedezmințite, mai puțin decît oricînd, de reviziile antropologice scientiste, structurale, instinctuale. Arta trebuie să facă parte din „procesul revoluționar", ca organizația politică, războiul de gherilă, baricada și restul. Nici mai mult, nici mai puțin. Dar nu poate fi substituită de nici una din aceste acțiuni. Este numai o acțiune pe lîngă altele.

Unitatea omului nu se poate „reconstrui în afara structurilor sociale". Dar omul duce o luptă
45 pentru a dărîma structurile sociale, care în „era

scientismului naturalist" îi agravează din ce în ce mai mult alienarea. El conduce această luptă și cu *arta*, care este unul din mijloacele de care dispune.

Iar acesta este un mod de a reduce, de a opune rezistență situației privilegiate care face ca artistul de astăzi să se simtă făcînd parte din ceea ce vrea să dărîme.

El trebuie să se elibereze (caracterul insuportabil al separării / Del Guercio/), trebuie să ajungă la simplitate, la banalitate, trebuie să facă o operă de deculturalizare, nu în mod mistic sau idealist care să-l aducă pe locul de la început, sau cel mult, într-o zonă de sterilitate existențială; ci într-un mod, chiar operativ, în însăși munca sa, reducîndu-și acțiunea la „purul necesar", lăsînd să cadă în afară toate lucrurile de care s-a lăsat împovărat pentru „a fi viu" în lumea culturalizată.

Obiectivul nostru este acela de a merge spre unitatea omului. Dar aici nu există posibilitatea de a recurge decît la sine însuși, la omul care este asemănător altor oameni. De a recurge la rațiunea elementară, neviciată și imparțială, regăsind termenii unui procedeu artizanal medieval, nu de a dibui în regresiunea antropologică și cu atît mai puțin în abstracțiunea mecanismului structural. Înainte cu arta săracă, spre socialismul modern.

Și din această cauză, fără a nega valoarea poziției critice a lui Arcangeli care, subliniind specificitatea artei, se referă la datele concrete calitative, nu se poate să nu i se repete că problema sa nu mai este problema noastră, pentru că ceea ce contează astăzi, în artă și în critică, este tocmai faptul de a face abstracție de date certe și de a acționa pentru a ajuta realizările practicii revoluționare, prin intermediul căreia omul, după exemplul lui Lenin, a întors lumea pe dos ca pe o mănușă.

Acțiunea care produce *artă* are o specificitate proprie de neînlocuit. Dar nu mai este o specificitate căreia îi aparține Arcangeli, o specifici-

tate care se confundă cu un concept critic de calitate, în abstract.

Şi pentru a încheia în modul cel mai simplu, aş vrea să repet cea mai faimoasă (şi cea mai rău folosită) dintre glosele lui Feuerbach, în care Marx observă că nu mai este vorba de a interpreta lumea, ci de a o transforma. Eu aş fi vrut să spun aici ceva asemănător: că această concluzie este valabilă şi pentru artist în procesul revoluţionar pe care-l trăim astăzi.

DIALOG DESPRE PICTURĂ

I. Unii consideră mişcarea denumită Corrente, din care D-voastră, Guttuso, aţi făcut parte, ca o viguroasă reacţiune împotriva retoricii monumentale a secolului al XX-lea italian. Nouă ni se pare, totuşi, că dacă a existat cumva o reacţiune, aceasta a fost viciată de starea culturii noastre din timpul fascismului. Adică situaţia istorică şi culturală impunea limite precise. Sînteţi de acord că o apreciere critică referitoare la Curent ar trebui să ţină seama, astăzi, mult mai mult de acele limite, pentru a nu atribui mişcării o semnificaţie disproporţionată? In ce perspectivă vedeţi D-voastră astăzi rezultatele curentului, confruntate cu poziţiile cucerite de pictura contemporană mai avansată?

R. Aş vrea să spun de la început că detest, în general, conversaţiile care nu reuşesc să se elibereze de limitare, de modalităţile obişnuite, de „generaţie". A gîndi prin „generaţii" serveşte doar la a împiedica judecata obiectivă asupra faptelor şi lucrurilor, punînd în lumină mai ales semnificaţii şi valori provizorii.

Cînd se vorbeşte despre Curent în sens comemorativ de bersalieri de cincizeci de ani, cu mentalitatea „clasei de fier", ca şi atunci cînd se vorbeşte în sens restrîns şi lichidator de către alte mentalităţi „clase de fier", mă simt cuprins de un sentiment de descurajare şi plictiseală.

Cred că noi, în preajma anilor '40, nu am fost mai buni decît tinerii de astăzi și nici măcar mai răi. Nu este nevoie să faci istorii cu „dacă" pentru a afirma că dacă cei mai buni dintre tinerii de astăzi ar fi folosit cei douăzeci de ani ai lor, în preajma anilor '40, ar fi făcut mai mult sau mai puțin, în acea situație, decît am făcut noi.

Într-adevăr Birolli, Morlotti, Cassinari, Treccani și alții, inclusiv eu, nu eram singurii tineri din Italia. Mai erau alții, chiar foarte dotați, care nu au participat în nici un fel la acea revoltă morală care a fost în esență Curentul. Alții de asemenea ne acuzau de „avangardism în întîrziere", de futurism, de franțuzism.

Cred că este bine să se insiste asupra acestui punct pentru a nu confunda Curentul cu o generație, pentru a nu-i atribui nici meritele nici culpele întregii generații.

Aș vrea să amintesc articolul unui cunoscut critic italian referitor la micul tablou pe lemn al lui Sérusier, denumit *Talismanul*. După cum se știe *Talismanul* a fost pictat de Sérusier în anii '88, sub „dicteul" lui Gauguin care, în acel timp, elabora o teorie referitoare la culorile pure.

Autorul articolului, văzînd în acea mică pictură o prefigurare transpusă în viață a artei abstracte, se plîngea că după o asemenea descoperire, „tinerii" nu au început, chiar de atunci, să facă pictură non-figurativă. Criticul dădea acestui progres pierdut o justificare istorico-culturală: situația ar fi fost „viciată de starea culturii" de atunci și prin urmare de prejudiciul naturalist conținut de patrimoniul impresionist, de simbolism, etc., mișcări care preocupau pe „tinerii" care „nu au știut să se revolte".

Aș vrea să amintesc că în anii '88, tinerii care nu au știut să se revolte (omițînd să-l considerăm pe tînărul Cézanne, care avea totuși 49 de ani, dar care era în *force de l'âge* și însuși Gauguin care avea 44 de ani) erau oameni ca Van Gogh (35 de ani), Toulouse-Lautrec (24), Seurat (20), Bonnard (21), Matisse (19 ani). Ar trebui oare să presupunem

că dacă tinerii ar fi purtat numele tinerilor de astăzi ar fi știut să se revolte?

Este limpede că fiecare epocă, pe lîngă stimulii săi, are și limitele sale de gust (și acelea ale anilor fascismului erau deosebit de obtuze și de greoaie), dar ceea ce contează în artă (și în alte locuri) este ceea ce depășește aceste limite. Dacă Curentul a avut vreo importanță, a avut-o în ceea ce privește acele limite, de care totuși era condiționat, limite pe care a știut să le forțeze și să le contrazică.

Și deoarece nu cred că trăim astăzi într-o „vîrstă de aur" în care nu mai există nici un fel de limite de ambianță, culturale, istorice, de gust, menționez că pentru tinerii de acum contează mai ales aceia care, mișcîndu-se numai în limitele de astăzi, tind să le forțeze sau să le contrazică.

Nici o apreciere referitoare la Curent nu se poate dispensa de a ține seama de limitele sale culturale și istorice. Trebuie să adaug totuși că o apreciere referitoare la Curent, care ar fi condiționată de limitele culturale și de gustul din ziua de azi (și ceea ce se întîmplă de obicei), ar fi tot atît de nedreaptă ca și o apreciere abstractă și a-istorică.

Pentru a răspunde la ultima parte a întrebării, adică în ce perspectivă văd astăzi rezultatele Curentului, voi spune că acestea au fost puține și neesențiale din punct de vedere artistic. Dar puținele tablouri bune rămîn și rezistă bine în comparație cu alte tablouri bune din producția tineretului european al vremii, desigur mai bine decît se întîmplă cu alte tablouri din această epocă de după război în comparație cu producția europeană. Și dintr-un motiv fundamental: încercarea unei integrări în cultura figurativă europeană nu era contaminată de nici un interes publicitar sau monden, ci avea loc în domeniul culturii și al atitudinii dezinteresate. Nu spun aceasta pentru a revendica merite speciale, ci pentru că aceasta este situația. Lipsa aproape totală de schimburi, informații, expoziții, reproduceri, de reviste, de cărți, etc. ne obligă la un efort

de reconstrucție cu totul autonom, chiar dacă am fi vrut să ne sprijinim pe experiențele efectuate de alții.

În acei ani una din forțele noastre consta, cred, în faptul *că noi încercam pe pînză, nu aplicam pe ea* nici o formulă, a noastră sau a altuia. De aceea pictam prost (și Boccioni a pictat „prost", și Carrà!)

Tablourile noastre erau neîndemînatice, pline de contradicții (ale mele mai mult decît ale altora); erau naive în puținul pe care credeau că l-au asimilat și maximaliste în ceea ce negau. Dar aici era o intervenție individuală, o tentativă de a extrage maximum din noi înșine, o absolută autonomie de judecată și de alegere, pe scurt o propunere proprie (a fiecăruia dintre noi) obositoare.

Dar acesta ar putea fi în același timp unul din elementele care deosebesc producția noastră din

Vizitiu cîntînd, 1947

tinerețe de producția tineretului de astăzi. Ne găsim astăzi în fața unei picturi experte, rafinate și surprinzătoare din punct de vedere tehnic. Desigur din punctul de vedere al rezultatelor este mai important să fie așa. Dar nu pot să mă împiedic să am o anumită nostalgie pentru acea asprime a noastră, pentru acea necuviință; era prețul pe care l-am plătit, într-un anumit sens, prețul răscumpărării noastre. Un „provincialism pozitiv" al nostru, garanție de autenticitate și de atitudine dezinteresată, în lupta împotriva „provincialismului" unei culturi.

Aș vrea să adaug că eram conștienți de aceasta, chiar dacă „pictura noastră proastă" nu era deloc voluntară și că cei care atunci „pictau bine" (citez de pildă pe Afro), pe drept sau pe nedrept, ne interesau prea puțin.

I. S-ar putea spune că mișcarea Curentul se limita la a opune obositei monumentalități crepusculare proprii unui anumit secol douăzeci, o crepuscularitate excitată, patetică sau ironică, după caz. Tablouri ca Fuga de la Etna *sau* Crucificarea, *pictate de D-voastră în acei ani, ridică alte probleme, atît pe plan formal cît și pentru alegerea subiectelor. Vreți să ne spuneți care vi se par, astăzi, că sînt punctele D-voastră de contact — sau de disensiune — cu Curentul? (Cu privire la expresionism, de pildă, ni se pare că putem observa la D-voastră o interpretare autonomă).*

R. Curentul a fost, cum am spus altă dată, un punct de întîlnire, a cărui bază comună a fost protestul împotriva autarhiei culturale, a falsei austerități, împotriva banalității, a retoricii. O luare de atitudine conștientă față de degradarea politico-socială și intelectuală, față de oficialitatea fără speranță în fața vieții artistice italiene.

Nu este puțin ca punct de întîlnire. Dar desigur este puțin pentru ca să se nască un grup, un curent artistic sau o tendință. Într-adevăr, între noi domnea cea mai totală discordie privind gusturile, alegerile, ideile. Nu este adevărat, de pildă, că

eram cu toţii de acord referitor la revenirea la expresionism.

Dacă aruncăm o privire asupra influenţelor pe care pictorii din Curent le-au suferit, se va observa confuzia care domnea în grup.

Personalitatea cea mai importantă din prima fază a Curentului a fost Birolli. Formaţia sa era de tip postimpresionist, oscilînd între Van Gogh şi Ensor. Se baza pe un „desen", în mod voit imprecis şi sinuos, precum şi pe vibraţia culorii, căreia Birolli îi dădea o semnificaţie evocativă şi de vis: sens „magic" şi „primordial", drag unei anumite literaturi (Bontempelli) şi teoriilor acelui patetic filosof de trotuar care a fost F. Ciliberti.

În realitate grupul Birolli-Grosso-Manzù-Sassu s-a revoltat în mod sincer, în preajma anilor '32, împotriva secolului douăzeci. Băieţi de douăzeci de ani, dar cu un impulsiv sentiment de independenţă. Numele lor erau: Renoir, Ensor, ba chiar şi Dal Bon şi Tullio Garbari. „Culoarea nu este materie, este nucleu emoţional", spunea Birolli.

Birolli era *împotriva* cubismului şi împotriva lui Boccioni şi, chiar în anii '35, era împotriva propriilor lui tovarăşi de baricadă, împotriva secolului douăzeci, Manzù şi Sassu. În anii '36—37, tocmai cînd noi ne îndepărtam mai mult, a devenit mai blînd cu Carrà, De Pisis, Tosi. Apoi a fost în centrul grupului de pictori care se întruneau în prima fază a Curentului. Pînă cînd, în anii '41, a fost chiar împotriva Curentului. Nu este o întîmplare că Birolli, după douăzeci de ani, punîndu-şi în ordine carnetele sale, a suprimat aproape toate însemnările privind Curentul, nu numai pe acestea ci şi pe acelea care se refereau la tovarăşii săi, precum şi la neînţelegerile cu prietenii săi.

Disputa cu Birolli se referea în fond la conţinutul picturii. Noi vorbeam despre pictură „în mod deschis", deoarece credeam că nu mai există nici spaţiu şi nici timp pentru subînţelesuri, pentru magii, pentru „începuturi". Şi nici măcar pentru haos.

Pînă și Mafai trăia pe atunci o perioadă stranie pentru el: după freamătul florilor uscate, tonalitățile spălăcite ale hîrtiilor de tapet din demolările sale și printre balerinele sale adormite se nășteau „fanteziile". Se năștea și murea pentru Mafai o fază expresionistă, în sensul propriu și adevărat al cuvîntului, între Goya și Kokoschka.

Dar Birolli insista asupra gineceurilor, asupra unei *peinture d'atelier*. Numai prin experiența Rezistenței și-a dat el seama că „pe față" înseamnă ceva mai mult decît o atitudine estetică: conștiința realității și premoniția unei catastrofe.

Există în carnetele lui Birolli (1942) un fragment care arată destul de bine poziția și starea sa sufletească. Fragmentul era împotriva mea, dar mai ales împotriva pătrunderii pe care problemele de conștiință erau pe cale să o înfăptuiască printre tineri (Treccani, Badodi, Migneco, Valenti, Paganin, Cassinari, Vedova, Morlotti, toți erau atinși). (Fragmentul lui Birolli era îndreptat direct împotriva lui Treccani, De Micheli, Morosini.)

„Consider legitimă doar munca zisă publică, adică vulgaritatea care are greutate..." „... Există obiceiul de a vorbi despre pictură și despre pagini manifeste ca și cum s-ar vorbi despre viață expusă primejdiei sau despre originea spiritului. Dar întrucît declarația se bazează pe un fel de reacție permanentă a spiritului față de istorie și pe producțiile mai naive și neîndemînatice ale artei, se descoperă astfel care este scopul involuntar al declarației: a evita efortul continuu de a învinge instinctul și de a ameliora sau a compara în ameliorare rezultatele *materialului pictural* cu acelea ale capacităților spirituale și estetice". „Un romantism de o neînsemnată valoare etică" (astăzi Ballo vorbește despre noul romantism al Curentului).

Fără a respinge interpretările personale și „aprecierile" lui Birolli („a numi cu *volubilitate*", „reacție permanentă a istoriei față de spirit, romantism de *neînsemnată* valoare etică") fragmentul, cu ceea ce îl precede și îl urmează, este

o profesiune de credință estetică idealistă și indică în mod limpede intoleranța sa pentru orice *engagement* și pentru orice reflecție referitoare la conținuturi care nu ar fi fost de pură evaziune, adică „artistice" neumane.

Firește acuzațiile lui Birolli erau justificate și priveau un *nou* dat al faptului: ceea ce începea să devină Curentul. Și eu le asum în favoarea mea. Găsesc în ele morala mea de atunci și de astăzi și a altor prieteni ai mei de atunci, cauzele modernității Curentului și ale modernității mele.

Birolli era în controversă cu mine referitor la Picasso, mai ales. Repeta că Picasso era „imobil" și că *Guernica* era o operă de compilație, o antologie a repertoriului picassian. El aprecia la Picasso latura formală, pictorul de atelier și de aceea îi scăpa adevăratul sens al unei opere ca *Guernica*.

Alții au afirmat că mișcarea Curentul a fost un fenomen de tranziție. Dar tranziție între ce și ce? Mi se pare destul de absurd să gîndesc că prin Purgatoriul Curentului pictura italiană a reușit să intre în Paradis

Curentul nu descindea nici din secolul douăzeci, nici din intimismul lui Morandi, nici din stilul baroc al lui Scipione; a fost răspunsul pe care fiecare dintre noi îl dădea unei exigențe creative și morale care s-a concretizat într-un front, prin diversele personalități care au participat la el aici, dar care nu înțelegea să fie (și nu a fost) o trecere spre nimic.

Astăzi se obișnuiește să se spună că Curentul nu a produs „opere". Nu cred că este adevărat.

Să luăm cazul *Rosettei* lui Cassinari. Cînd a luat naștere a schimbat multe lucruri; a determinat o deplasare a interesului tinerilor de la Birolli spre Cassinari, cu toate că acea pictură descindea de la Birolli. Ceea ce interesa cel mai mult era „noutatea" care exista în acel mic portret și tinerii au fost atrași de el.

Concurau aici, se înțelege, alți factori și alte contradicții: anti-vangoghismul lui Morlotti, de pildă (anti Van Gogh însemna, pentru Morlotti, a contrazice pe Birolli) și poziția mea în favoarea

lui Picasso, care începea să cîştige partida. Influenţa desenului lui Marino Marini a fost un alt factor. Tinerii şi cei foarte tineri nu mai căutau desenul tremurător şi vibratil, ci desenul smuls cu linie lungă, desenul afirmativ de tipul cubo-expresionist şi nescutit (în mod special pentru Cassinari şi Morlotti) de un anumit reziduu clasic care provenea din şcoala lui Funi.

În preajma anilor '41 semnificaţia Curentului s-a precizat şi diferitele poziţii s-au caracterizat. Expresionismul era, acum pentru toţi, un punct de referire, deşi unii dintre noi au surprins mai mult aspectul decadent, iar alţii lecţia civilă.

Cred că am dat acestui moment al Curentului o contribuţie oarecare. Chiar în anul '38 am pictat o *Impuşcare la fară* dedicată, cum este îndeobşte cunoscut, cel puţin la noi, lui Garcia Lorca; în anul '39 am pictat *Fuga de la Etna*, iar între anii '40 şi '41 *Crucificarea*. Trei tablouri cu „conţinut", în care nu era greu de observat ce gîndeam, nu numai referitor la pictură.

Se obişnuieşte, în sfîrşit, să se reproşeze Curentului lipsa unui limbaj comun.

Spre norocul nostru nu ne imitam unul pe altul, nici nu înţelegeam să ne prezentăm ca o şcoală. Problemele noastre privind limbajul erau strict individuale.

Alţii reproşează Curentului de a fi împrumutat „limbajul şi conţinutul".

Nu ştiu dacă a fi pictat cîteva „cranii de bou" poate însemna „a lua cu împrumut". În realitate nici Birolli, nici Cassinari, nici Morlotti, nici Migneco, nici Vedova, nici Treccani, nici Badodi, nici eu nu am luat nimic cu împrumut.

Subiectele mele, de pildă, erau considerate de înşişi prietenii mei complet nebuneşti. De ce o împuşcare? De ce o crucificare? De la cine au fost împrumutate aceste subiecte? Există un tablou exact care să prezinte ceea ce se întîmplă în pictura mondială în preajma anilor '36, '38, '40, '41? Ce referinţe erau? Şi limbajul? Desigur existau ecourile lui Ensor, Kokoschka, Van Gogh, Picasso, Marc, dar cu cîtă greutate elaborate din nou, chiar

greșit înțelese; în orice caz supuse ideii pe care fiecare din noi o urmărea; dar nici un plagiat de „climat", nici o încercare de a urma un grup, o manieră, un „gust". Acestea sînt adevăratele plagiate! Tablourile noastre erau poate urîte, dar nu erau copiate nici în ceea ce spuneam, nici în ceea ce privește modul în care spuneam.

Influențele literare suferite de Curent: aș spune că pasiunile noastre au fost, printre poeți, Lorca și Eliot. Firește eu tindeam mai mult spre Lorca, iar Birolli spre Eliot. Treccani se zbătea cu aceeași impetuozitate între două iubiri.

Circula prima carte a lui Kafka, *Metamorfoza*, (cel puțin cred că a fost prima tradusă la noi).

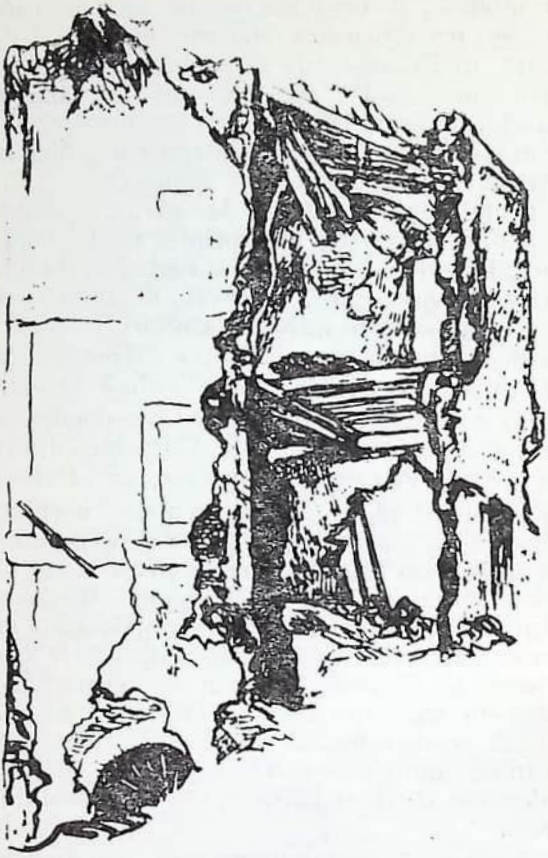
Birolli era foarte influențat de Quasimodo, pe mine mă influența mai mult Vittorini, dintre italieni; dar și Fitzgerald, Faulkner, Dos Passos.

Lui Birolli îi plăcea să argumenteze cu culori azurii, verzi ca smaraldul, cu cinabrul și cu portocaliul aprins, dar înțelegea necesitatea noastră de a rupe ordinea unui picturalism pur. Mergeam să ascultăm lecțiile lui Banfi, ne entuziasmam de critica sa împotriva idealismului și de ideile sale referitoare la Galileo. Curentul se năștea mai degrabă din acest spirit de căutare, din această dorință de creștere umană și nu ca o alternativă a gustului, dintr-o revoltă împotriva ideilor, mai degrabă decît împotriva picturii secolului douăzeci.

Mi se părea că aceste gînduri erau mai importante pentru pictură, în timp ce *parler peinture* propriu-zis mi se părea în mod evident profesoral.

Cu toate că prezența mea în Curent, începînd din anii '40, a fost activă, cred că am ținut parte, fără să vreau, adversarului Bastian. Eu refuzam orice legătură cu „expresionismul pictural de deviație impresionistă". Îmi plăceau manieriștii, îmi plăceau Grünewald, Van Gogh, Picasso.

Și Birolli îl iubea pe Van Gogh, dar din motive diferite de ale mele. Mie îmi plăcea tușa organică a lui Van Gogh, definiția panescă a lucrurilor,
 a chipurilor, a frunzelor, stelelor, scaunelor, flori-



Ruină, 1943

lor, a ploii, a reflexelor în apă. Îmi plăcea sensul dureros terestru al lui Van Gogh și de aceea în dragostea mea îl puneam alături de Picasso.

În schimb, Birolli îl citea pe Van Gogh prin intermediul lui Ensor și îl punea în serviciul unui simbolism, care era atunci pentru mine dubios.

Eu eram în mod explicit împotriva secolului douăzeci; și eram împotriva lui De Pisis, Carrà, Tosi. În anii '39 sau '40 am publicat un articol în „Domus", în care, dacă îmi amintesc bine,

erau exprimate ideile mele. Îmi amintesc de asemenea că revista l-a publicat cu o introducere în care-l dezaproba.

Trebuie să adaug că Curentul a fost viu tocmai în virtutea acestor contraste și a spiritului dezinteresat care exista în aceste contraste.

Birolli, în '40, îmi scria că vrea să răspundă tabloului meu *Fuga de la Etna* „cu un tablou tot atît de important ca dimensiune și angajare". Era ca o dispută în versuri și indiciul unui climat și al unei atitudini de stimă reciprocă, în discordie.

I. Cum apreciați D-voastră în acea vreme și cum apreciați acum mișcările de avangardă din pictura italiană din perioada cuprinsă între anii '10 și '20, precum futurismul și pictura metafizică? În afara Curentului, ce fapte din domeniul picturii survenite în ambianța italiană v-au trezit interesul? În definitiv, unde credeați sau simțeați că puteți recunoaște o „tradiție" utilă?

R. Pentru a înțelege în ce sens judecam noi atunci mișcările italiene de avangardă, în perioada cuprinsă între anii '10 și '20, este necesar să facem cîteva observații preliminare referitoare la situația generală a culturii italiene și la alte probleme mai deosebite ale anilor '30.

Deocamdată am amintit caracterul general, academic, de înaltă specialitate al culturii italiene, detașarea sa aristocratică de viață și de popor. În acest climat se integrează protestul liberal (și anarhic) al culturii italiene din timpul fascismului. Fidelitatea față de cultură era, *în mod automat*, antifascism. A picta sticle sau a face poezie ermetică era prin sine însuși un protest. Este limpede că aceasta nu putea fi satisfăcător pentru noi. Dar manualele noastre erau, în pofida tuturor, acelea ale lui Croce și găseam suflul libertății critice în cărțile lui Longhi, singurul istoric al artei care ne permite să vedem pe cei vechi cu un ochi contemporan. Pentru mine însemna o revenire a interesului pentru Caravaggio și secolul al XVII-lea. Și aceasta, repet, împotriva neplă-

cutei „teze" referitoare la secolul al XV-lea, împotriva „uscăciunii" toscane.

Noi voiam să fim „uscați, severi, primitivi; voiam să fim sumbri, senzuali, colorați, expansivi, extravertiți, neautentici".

Că noi căutam ajutor în tradiția italiană în același timp în care căutam „Europa prohibită", era un lucru inevitabil, dar, ținînd seama de toate acestea, nu era calea cea mai greșită.

Mă interesau foarte mult sculptorul Boccioni și metafizicianul De Chirico.

N-aș spune că futurismul și metafizica ne-ar fi interesat ca „mișcări", dar credeam că unele elemente revoluționare conținute de pictura futuristă ar fi putut fi reluate și dezvoltate. Reproșam secolului al XX-lea (și consideram că aceasta constituia una din trădările sale) de a fi ignorat premisele, perspectivele conținute în operele celor mai buni futuriști. Dar în același timp gîndeam că o reluare directă a futurismului constituie un pas înapoi.

Desigur, sugestia operelor futuriste ale lui Boccioni și Carrà era, pentru mine, destul de puternică. Și cred că m-am resimțit în munca mea din cauza acelei sugestii. Dar personalitățile celor doi artiști au fost desprinse de noi din contextul teoretic futurist și de ceilalți futuriști. Și cu atît mai mult nu acordam nici un interes desfășurării ulterioare și decadenței mișcării (Prampolini, Fillia, aeropictura, etc.) impregnată din ce în ce mai mult de ignoranță și de simplism, în afară de faptul că era din ce în ce mai mult legată organic de fascism.

Poziția lui Boccioni și Carrà era revoluționară în sens anarhic și de aceea, într-un anumit sens, disponibilă pentru cotituri ideologice opuse. Este adevărat că și primul futurism conținea, dar într-un mod destul de limitat, un element retoric, diletant și aițiător la război, un mic nucleu a ceea ce futurismul a devenit pe urmă, a amestecului său cu cele mai rele aspecte fasciste.

În ceea ce privește „metafizica", și vorbesc din nou cu titlu personal, nu cred că a existat ca

mișcare. În pofida cărții lui Carrà, metafizica a fost reprezentată doar de De Chirico.

Carrà și Morandi și mai ales Morandi, au pictat în acea epocă tablouri foarte frumoase, dar procedau din motive estetice ale „valorilor plastice", continuînd într-o fază de înaltă rigurozitate concepția picturală a lui Cézanne, Picasso și a lui Braque. Ruptura a fost constituită de tablourile lui De Chirico. Suflul romantic, contradicția, introducerea unui element germanic și potrivirea de gust cu pictura din Ferrara constituiau într-adevăr o *noutate*. Un fapt nou nu numai în pictura italiană, dar în tot cursul picturii din acei ani.

Exista, apoi, grupul abstracționist al lui Milione. Am cunoscut acești artiști în '35, am văzut tablourile lui Kandinsky și eram prietenii lui Soldati. Artiștii lui Milione erau, pentru noi, obiect de simpatie și de respect pentru curajul și puritatea poziției lor, așa cum stîrnea simpatie și respect solitara și poetica operă a lui Morandi.

Dar eu mă simțeam străin și față de unii și față de alții. Ei reprezentau pentru mine tăcerea turnului de fildeș. Era contrariul a ceea ce căutam eu. Trebuie să spun că teza abstracționistă era respinsă în mod net de noi toți și în primul rînd de Birolli, și referitor la Morandi ideile nu erau foarte clare, chiar prin acțiunea tendinței *Strapaese**, care căuta să-l acapareze. Nici un asemenea grup nu putea exercita vreo atracție asupra noastră și asupra ideilor care erau pe cale să se maturizeze.

Voi adăuga că stimam cu toții sculptura lui Arturo Martini și că am rămas impresionat de tablourile pe care Carlo Levi le-a adus în '36 din exil. Dar pentru mine „tradiția imediată" trebuia regăsită pe linia Courbet-Picasso.

Am făcut în acea perioadă multe copii, după reproduceri, din Daumier, Picasso, Cézanne, Van

---

* Tendință literară apărută după primul război mondial, care se inspiră mai ales din viața și tradiția italiană, nu fără o tentă de naționalism, în opoziție polemică cu orice formă de cosmopolitism și de xenofilie (și deci în opoziție cu tendința „Stracittà") N.T.

Gogh și am făcut, spre onoarea prietenilor mei, o copie după *Marat* a lui David.

I. Care era poziția D-voastră în ceea ce privește pictura care s-a făcut și se face în străinătate? Informațiile D-voastră puteau fi considerate, într-un fel oarecare, limitate de împrejurări, fie în mod practic, fie prin imposibilitatea unei libere și ample dezbateri culturale?

R. Informația mea era întîmplătoare și se folosea de orice mijloc. Totul, se înțelege, avea loc prin intermediul reproducerilor. Umberto Morra, în '39, m-a dus la Florența pentru a vedea grupul de tablouri de Cézanne, din colecția Leuser, Cézanne și Van Gogh din colecția Terni-Sforni. A trebuit să aștept pînă în '46, prima mea călătorie la Paris, pentru a vedea ceva în mod direct.

Totuși cunoșteam destul de multe: eram deja foarte atras, în afară de Picasso, de Franz Marc, și într-o măsură mai mică, de Beckmann; cunoșteam prin intermediul lui Milione mișcarea abstractă; și răsfoiam, împrumutam, cumpăram cîteva reviste franțuzești.

Găsisem în unele standuri, chiar în '37, frumoasa cărticică a lui Argon: *La peinture au défi*, posedam două numere din revista „Le Surréalisme au service de la révolution" și cîteva numere din revista „Révolution surréaliste". Răsfoiam „Verve" „Minotaure", „Cahiers d'art". Vreau să amintesc și ajutorul pe care l-am primit de la Raffaello Giolli, în '35, care m-a făcut să văd cărți și reviste precum și convorbirile cu Persico și Mazzucchelli, în redacția revistei „Casabella".

Dezbaterea exista, dar ceea ce lipsea era aerul, posibilitatea de contacte mai largi, apte să elimine îndoielile și interpretările provinciale.

Aceste dificultăți, această luare de contact intermitentă și clandestină cu Europa, provocau o febră de a înțelege, de a interveni. Implicau efortul de a ne însuși ceea ce fusese descoperit, pentru a elabora ceva propriu nouă. Totul ieșea la suprafață din adîncul ființei noastre.

Cedam chiar unor entuziasme necontrolate, se comiteau erori grave, dar se și reflecta, și aceia dintre noi care luaseră atunci obiceiul de a pune întrebări, asupra tuturor problemelor, în primul rînd asupra lor înșiși, se găsesc astăzi cu ceva în mînă, cu ceva solid.

În 1938 Brandi mi-a trimis o ilustrată care reproducea *Guernica*. Am ținut-o în portofelul meu pînă în '43, ca o legitimație ideală a unui partid ideal. Acel „triumf al morții" modern, în care bestialitatea înlocuia fatalitatea, deschidea drumul multor gînduri. *Guernica* era o cheie (nu un vocabular). După război m-am găsit în mod automat alături de tinerii de *„Dincolo de Guernica"*, pentru că la aceasta mă conducea în mod logic întreaga mea bătălie în cadrul Curentului, și în care am avut ca aliat pe Morlotti.

În timp ce eu tindeam să unesc pe Picasso și pe Van Gogh, văzînd în mod analog și în mod egal util pentru noi cele două tensiuni, totuși atît de diferite ca limbaj, Morlotti era în mod rigid picassian, împotriva lui Van Gogh, printr-o pictură clasico-expresionistă, severă, greoaie și sfîșietoare. (În legătură cu aceasta să se vadă asemănările și diferențele dintre tabloul meu *Femeia care plînge*, din '40 și tabloul *Femei care se spală* de Morlotti).

I. In timpul Rezistenței și imediat după eliberare, un grup de pictori, din care ați făcut parte, s-au simțit obligați să utilizeze lecția picturii revoluționare europene. Guernica, *acest tablou capital, a devenit, se poate spune, cuvîntul lor de ordine. In pofida unor anumite vicii formaliste, deallminteri nedeterminante, nu a fost aceasta, după părerea D-voastră, o atitudine rațională și fecundă?*

A alege Guernica *ca punct de plecare însemna a accepta filonul autentic al tradiției contemporane, dincolo de orice echilibristică. Dar în acel moment precis a încetat unitatea de sinteză și de lucru a pictorilor italieni. Care au fost, după părerea D-voastră, cauzele acestui fapt?*

R. Pictura italiană de după război, Rezistența, pînă în anii '48—'49, a fost o încercare, chiar și lingvistică, cum se spune astăzi, de actualizare. Dar nu îndepărtată de propriile noastre premise ideale.

Iată ceea ce a fost o adevărată perioadă de „tranziție"! Și a fost în mod conștient, în noi toți. Era vorba să se înțeleagă prin intermediul muncii, spre ce poate conduce munca însăși. Reluarea se articula în jurul lui Picasso și se deosebea în mod net nu numai de aceea a picassienilor francezi (Pignon, Fougeron, Gischia, Tal-Coat), dar chiar și de însăși experiențele noastre precedente. Nu am fost imuni la un anumit formalism, la o analiză efectuată adesea la rece, dar era, după părerea mea, ceva mai mult. O tensiune pe care am adus-o cu noi, din Curent, justă din punct de vedere moral și intelectual. Un nucleu, gîndeam noi, fecund și confirmat de o experiență de viață și de luptă. Să adăugăm că aceasta coincidea cu o deșteptare a întregii vieți naționale italiene, cu posibilitatea de a cunoaște, în sfîrșit, o țară, în adevărul poporului său. Înflorea cinematograful italian și începea o circulație de cultură vie în Italia.

Tocmai în acest moment s-a manifestat prima noastră oboseală. Frontul Nou s-a născut pe valul entuziasmului, dar nu putea rezista în noua situație și în modul în care evolua.

În Curent, poziția mea găsise un punct de întîlnire-confruntare privind rațiunile picturii, conținuturile sale.

În timp ce în Curent contradicția se rezolva printr-o dezbatere fecundă, în Front a condus la ruptură.

Ideile mele erau asemănătoare acelora referitoare la *Dincolo de Guernica* și eu le-am repetat în același sens cu noul grup.

O simplă actualizare lingvistică nu putea, după părerea mea, să se prelungească la infinit într-o serie de actualizări succesive. Făcusem un stagiu, era vorba de a merge înainte, de a ne

desfășura munca în mod autonom, de a întîmpina noi riscuri.

Nu a existat o înțelegere în privința acestui punct și fiecare grup își alesese propria sa cale. Deși văd limpede cîte echivocuri a conținut cotitura noastră, nu reneg nimic din acea experiență. Îmi mulțumesc mie însumi că am avut curajul de a fi pictat atunci cîteva tablouri care astăzi se dovedesc a fi urîte. Era, pentru mine, singura modalitate de a nu-mi pierde rațiunea; și de asemenea singura modalitate de a nu mă integra unui curent, lăsîndu-mă transportat, trecînd de la Picasso la Wols, de la Wols la Pollock, de la Pollock la Rothko, de la Rothko la cine mai știe cine.

Altri, pentru a se salva, a crezut că este mai bine să se adreseze pentru sfaturi unor Manessier, Bazaine, Esteve, gîndind că propria modernitate ar putea fi păstrată pe această cale. Dar nu cred că a fost o cale mai bună. Sîntem mai mulți cei care știm, astăzi, că ambele direcții erau greșite.

Între anii '46—'49 s-a asistat la o radicalizare a diferitelor poziții ideologice, adică la abandonarea progresivă și neprevăzută a unui domeniu bogat în controverse.

În același timp și într-un mod cu totul independent, organizarea culturii suferea o cotitură și începea dezvoltarea și multiplicarea instrumentelor unei asemenea organizări. Raporturile dintre artist și public se schimbau și apariția unui nou sistem de interese schimba raporturile dintre artiști. Se schimba de asemenea și funcția criticilor. Discuția, dezbaterea ideală se transforma într-o luptă deschisă, cu toate că se desfășura sub solemnele măști ale drepturilor omului și ale apărării libertății, prin preponderența totală a uneia sau a celeilalte funcții.

I. O parte a criticii, care a sprijinit mișcarea realistă, și-a propus într-adevăr negarea în bloc a picturii contemporane. Pentru a da un exemplu: s-a afirmat că decadența începe de la Cézanne.
65 *Cum judecați D-voastră, astăzi, aceste afirmații?*

Nu credeți că, în ambianța italiană de atunci, au avut efectul de a opune obstacole unui proces creator, care, chiar în incertitudinile sale, se îndrepta într-o direcție în mod fundamental justă?

R. Mișcarea „realistă" a fost o încercare *in extremis*, a fost, în parte, iluzia de a înfrunta pericolul unei prăbușiri generale.

Pentru mine (și menționez, și pentru tovarășii mei, artiști și critici) acest lucru s-a întîmplat în deplină cunoștință a faptului de a înfrunta o stare de necesitate, fără nici o euforie, în cunoașterea dificultăților și a riscului pe care le întîmpinam de a fi „despărțiți de cultură". Dar noi consideram, conștienți, că era singura poziție care trebuia luată.

Astăzi vedem mult mai limpede decît am văzut atunci disproporția dintre voința de a face față unei exigențe reale și obiective și posibilitățile tot atît de reale și de obiective. Alegerea noastră implica a lăsa deschisă poarta pentru erori, grosolănii, superficialități și încă pentru alte forme de retorică și de pasivitate.

Am spus și unele prostii; cineva putea depăși măsura spunînd că „decadența începea de la Cézanne" (desigur nu am fost eu acela), precum și greșeli grosolane și mai grave. Repet că experiența „realistă" a fost, pentru mine, singura posibilitate de a salva un anumit nucleu moral.

Nu trebuie să se uite euforia și trufia care domneau în gruparea opusă, conversiunile neașteptate, etc. (Era o vreme în care un ilustru critic putea să scrie, despre unul din pictorii „săi", că acesta a „ciugulit" timp de doi ani toate premiile.)

În schimb nouă ni se întîmpla să fim părăsiți de către prieteni; rău sfătuiți în mod afectuos și, uneori, loviți pe la spate.

Toți obișnuiesc să se refere la un articolaș apărut în revista „Rinascita", în '49, care condamna o anumită experiență a noastră de avangardă, așa cum a apărut cu ocazia unei expoziții organizate de către PCI, la Bologna. Totuși nimeni

nu a citat răspunsul meu, apărut în numărul următor al aceleiași reviste, răspuns în care apăram dreptul de a încerca și de a greși.

Este, după părerea mea, o teză oportunistă aceea care tinde să pună pe seama mișcării realiste responsabilitatea de a fi întîrziat un proces creator deja început. Desigur nu „grupul celor opt" a fost cel care să ducă înainte ceva.

Repet, criza a fost a tuturor. Vina nu a fost de partea unora și dreptatea de partea celorlalți.

I. După părerea noastră abandonarea celei mai autentice tradiții a artei revoluționare contemporane, refuzul de a o identifica, de a o dezvolta și de a-i duce mai departe formele și spiritul, au influențat în mod negativ pictura italiană, evident, în cadrul cristalizării generale a realității istorice, privitoare la momentul dinamic al Rezistenței și al eliberării. Nu credeți că acest fapt a provocat, pe de o parte, reluarea unui realism prea adesea mecanic și veleitar (formalist, în concluzie), iar pe de altă parte, prosperitatea acelui curent pictural disociat, care sub numele de informal constituie astăzi o adevărată academie la modă la noi și în întreaga lume?

R. Sînt de acord în general cu teza susținută de D-voastră, teză care nu este prea îndepărtată de cele spuse mai sus.

„Realismul" a fost o poziție defensivă, — este adevărat — veleitară — dar nu mai formalistă decît acea pastișă pictural ideologică, care este cunoscută sub ridicolul nume de „abstract-concretă". A fost chiar mult mai puțin.

Nimeni, dealtminteri, nu vrea să recunoască că mișcarea realistă italiană se deosebește de „realismul" altor țări tocmai pentru că nu a ignorat „arta modernă în bloc". Nu a încercat să se identifice cu „realismul" de tip simplist și s-a deosebit în mod net de căutarea franceză care proclama un neoclasicism, sau de alte poziții tot atît de exclusiviste și culturaliste. Trebuie totuși

să se cadă de acord în ceea ce privește „cea mai autentică tradiție a artei contemporane".

O asemenea tradiție nu se poate identifica numai cu *unele* manifestări ale avangardei europene, deși conține asemenea aspecte.

Meritul nostru a fost acela de a fi privit un sector mai vast al istoriei, care cuprindea pe Géricault, Courbet, Daumier, de a fi căutat stabilirea unor raporturi mai vaste în identificarea unei tradiții revoluționare a artei moderne, legată de transformarea societății, de nașterea și de copilăria lumii moderne. Cel puțin a fost o propunere de viziune generală a unei tradiții a artei moderne care să nu fi fost supusă unor periodizări oportune.

Nimeni nu neagă că, schimbîndu-se vremurile, în decursul unei evoluții interesul artiștilor poate să se deplaseze mai degrabă asupra unui artist decît asupra altuia. Nu este un semn de înțelepciune acela de a accepta ca decisivă și absolută orice nouă propunere. (De la Cézanne la Picasso; apoi gata cu Cézanne și „trăiască" Monet al nimfelor, gata cu Monet, „trăiască" Caspar David Friedrich; și așa mai departe.)

I. Acum ne găsim în prezența unor fapte noi (și nu numai în pictură), a căror determinare și precizie este sarcina pe care și-a impus-o revista noastră în momentul în care s-a născut. Pe de o parte se părăsesc anumite superficiale schematisme realiste. Pe de altă parte se tinde spre a se căuta „o nouă imagine a omului", dincolo de misticismul gastronomic al materiei și al gesturilor neconcrete. Cum judecați D-voastră aceste fapte?

R. Aș vrea să spun, în primul rînd, că sarcina de a propune „o nouă imagine a omului", dacă se prezintă astăzi conștiinței critice mai avertizate ca o compensație indispensabilă, în opoziție cu diferitele metafizici informale, etc., este legată totuși de o întreagă linie de conduită a artei moderne.

Este vorba de o chestiune destul de delicată, care cere cea mai severă vigilență intelectuală și morală. Nu poate fi vorba, repet, de o nouă variație de avangardă, chiar dacă o asemenea cerință, după o perioadă în care orice imagine, și nu numai orice imagine a omului, a fost suprimată din sfera picturii, se prezintă astăzi pentru toți cei care o înfruntă, fie că provin dintr-un domeniu figurativ, fie că se ivesc dintr-un domeniu non-figurativ, ca o cerință *nouă*.

Pentru *toți* cei care se simt angajați, căutarea unei noi imagini a omului nu poate fi decît o acțiune de căutare care trebuie urmată zi de zi.

Dar în opinia multora, chiar a unor conducători cu multă autoritate ai dezbaterii artistice, chestiunea nu se pune în acest fel.

În primul rînd: istoria artei moderne este împărțită în trei grupuri: A) Figura modificată (a realismului pozitivist al impresioniștilor, a realismului instinctiv, a fovilor, a rigorii analitice a cubiștilor). B) Dispariția figurii. C) Figura „regăsită", în 1962. Grupul C este de-abia la începutul evoluției sale.

În al doilea rînd: figura nu este o valoare, ci un mijloc și deci a vorbi despre aceasta nu constituie o modificare a fondului, nici o clarificare a intereselor și a obiectivelor.

(Conform acestei teze se poate afirma că pictura lui Mondrian este, privind bine, figurativă, sau că pictura/ și sculptura și desenul/ lui Giacometti este, privind bine, non-figurativă, cu aceeași *rigoare* critică.)

În momentele cele mai grele, și cel din clipa de față este, se observă că impresionanta muncă și recurgerea la cele mai subtile și complexe probleme agitate de către filosofia modernă, că recurgerea la Husserl, la Sartre și la Merleau-Ponty, nu este decît o amăgire.

În ce fel studierea acestor filosofi a lărgit viziunea criticului? Le-a permis oare să vadă istoria în complexitatea ei, realitatea prin intermediul
69 omului, tot ceea ce acesta comportă ca contra-

Studiu pentru *Gott mit uns*, 1943

dicții, meditații, revelații? Ei au fost disecați, ciopîrțiți, interpretați în mod forțat, fără rezultat.

Textele gînditorilor sînt degradate pentru a justifica invitațiile de a „privi bine", spre a gira manevrele politice.

Se afirmă că începînd din 1913 „figura" a dispărut din grădina picturii.

Cum oare pînă în 1950 nici un critic italian nu a observat o atît de importantă dispariție?

Chiar dacă ar fi rămas pe pămînt un singur pictor figurativ adevărat, acest fapt ar fi fost suficient pentru prezența contradicției.

Se afirmă că dacă astăzi se vorbește despre o nouă imagine a omului, ea nu poate izvorî decît dintr-o serie de operații de recuperare, dintr-o „figură" sau o imagine a omului regăsită.

Arta nu *regăsește* niciodată nimic, arta *găsește*. Dar găsește pe o linie de dezvoltare, în practica unei dialectici a gîndirii și în depășirea ei spre noi forme de dialectică.

Ce a fost și ce a însemnat culmea picturii unui Pollock sau a unui de Staël? Ce a însemnat *încăpățînarea figurativă* a unui Giacometti sau a unui Bacon? Ce oare, dacă nu prezența unei probleme, dacă nu faptul că înmormîntarea era iluzorie, pur și simplu instrumentală și ideologică?

Primul clopoțel de alarmă față de o „nouă obiectivitate", un preludiu la o „nouă figurativitate" a fost oferit de reluarea neodadaistă.

Deccamdată trebuie notat că antiformalismul neo-dadaist își are deja contrariul în alte poziții anti-informale noi, propagate de către informaliștii de ieri. Dacă ieri era vorba despre Monet, astăzi străbate, din țesătura pseudo-conceptelor, în mod inopinat, numele lui Michelangelo. Și numele lui David revine să înflorească ici colo. Nume stranii, lîngă acelea ale lui Gustave Moreau și Odilon Redon.

Înregistrez numai simptome. Și nici unul dintre aceste simptome nu trebuie subestimat.

Dar fiecare dintre diferitele poziții se îndepărtează de aceasta, pe măsură ce are intenția să pună mîna pe ceva concret, să regăsească o prezență a figurii umane și a obiectului.

Unii pleacă de la o imagine concretă și apoi se străduiesc să o distrugă: de la imagine spre o fantasmă a imaginii și nu, cum ar fi logic, viceversa.

Pictorul (sau pictorii) care se află pe această cale, vrea să dea o justificare fricii sale (să se observe că eu spun frică și nu incapacitate —
71 toți ne simțim incapabili, dar nu tuturora ne este

frică). El spune că numai distrugînd o imagine este capabil să lase o urmă mai reală a acesteia. Aceasta este o artă poetică proastă și, în orice caz, o filosofie proastă. A crede construcția rezultat automat al unei distrugeri, este un moft al părții celei mai rele a gîndirii moderne.

Nu este posibil a gîndi la o „nouă imagine a omului" dacă se crede că lumea este pe cale de descompunere, sau că este suficientă negarea pentru a purifica obiectul de orice „dublare apologetică" și așadar de orice retorică *trompe-l'oeil*. Problema constă, ăstazi și întotdeauna, în a genera obiectul adevărat, adică în a da socoteală de adevărul său. Un asemenea adevăr nu este o ipoteză și nici o schemă, este obiectul întreg și din asemenea totalitate face parte *și* aparența sa.

Dar înainte de toate ce înseamnă „o nouă imagine a omului"? Înseamnă, cred, a da dovadă de a fi un om nou. Și Croce spunea: „a reface omul", în legătură cu poezia care nu generează poezie iar Gramsci însuși nu vedea acest om nou ca rod al unui imponderabil, ci al istoriei, al „activității revoluționare, care creează *omul nou*, adică noi raporturi sociale".

Arta este și ea o activitate revoluționară și contribuie la procesul istoric care dă naștere omului nou.

Într-adevăr atunci cînd se vorbește despre omul-insectă, despre omul-fantomă, etc., nu este omul cel care predomină, ci insecta sau fantoma. Și lupta nu constă în a face să predomine omul asupra insectei sau a fantomei, ci în a identifica omul.

Personajele lui Giacometti sau ale lui Bacon *există*. Nu generează alte personaje. Ei arată că omul există în pictură și nu este vorba de *a-l reface*, ci de *a-l face*.

Pentru ca să nu se întîmple acest lucru nu se poate merge la întîmplare, nici măcar la întîmplare în subconștient, nici cum se spune astăzi, de la rădăcină la ființă. Se poate pleca numai de

la experiență, pentru că aici se află singurul indiciu.

Nu se poate reduce lumea numai la o tablă (*tabula rasa*), pe care să trasezi o linie. Dacă ar fi fost vorba de o asemenea operație preliminară, noi am fi foarte departe, nu spun de căutare, ci de însăși posibilitatea de a formula ca obiectiv o „nouă imagine a omului".

În realitate, noi sîntem pe cale să căutăm principiile unei științe (contrară informalului), a unor legi noi ale vieții: noi, pentru că se referă la un om modificat.

Ca și în limbaj, și în pictură „expresia este întotdeauna expresie concretă" (Paci). „A se exprima înseamnă deci a da o semnificație vieții. În măsura în care expresia este semnificativă și tinde mereu să instaureze un acord mai rațional și mai logic între oameni, expresia, într-un sens foarte extins, este întotdeauna logică". Și Merleau-Ponty spune că expresia este *le dedans du dehors et le dehors du dedans*, nu numai una dintre acestea două.

În definitiv cred că în primul rînd „o nouă imagine a omului" trebuie *să semene* cu omul: *Ce qui m'interesse dans toutes les peintures, c'est la ressemblance*, spune Giacometti.

I. Dacă se confruntă unele dintre tablourile D-voastră de acum cîteva decenii (ca Fuga de la Etna *sau* Crucificarea, *pe care le-am citat deja) cu unele din operele D-voastră mai recente, se observă un raport foarte strîns: prezența unităților unor atitudini umane, în afară de stil. Cu toate acestea, este logic, se notează și o evoluție expresivă extrem de revelatoare. Nu vă cerem să deveniți, pentru noi, propriul D-voastră critic. Dar vreți să ne spuneți ce elemente s-au schimbat — ori s-au dezvoltat — în concepția D-voastră despre limbajul figurativ și în dorința D-voastră de a interveni, prin intermediul unui tablou, în real?*

R. De fapt nu cred că s-au schimbat multe. De obicei nu se reușește să se adauge mult la acel

raport pe care am reuşit să-l stabilim cu realitatea, în primii ani ai vieţii.

Nici faptul de „a înţelege mai mult" sau de a simţi mai adînc lucrurile nu modifică nucleul iniţial, dacă acesta există.

Poate este posibilă eliberarea de temă şi de scheme şi în acest sens este posibil ca eu să fi făcut cîţiva paşi.

Libertatea nu ne este dăruită, nici de tinerii „totalitari", nici de aceia care fac parte din democraţia liberală, nici de către „cluburile" intelectuale şi nu constă în a face tot ceea ce ni se năzăreşte. Înseamnă poate a şti să fim singuri cu noi înşine, recunoscînd că sîntem plămădiţi din acelaşi aluat din care sînt plămădiţi şi ceilalţi oameni.

În rînduiala unui asemenea comportament, problemele de limbaj devin subordonate şi intervenţia în realitate nu mai este un obiectiv, ci un fapt. Realitatea şi omul nu se mai prezintă ca o „nostalgie", ca o prevedere, ci aşa cum sînt, nici mai mult nici mai puţin. Aş dori să ajung la aceasta, dar cred că sînt încă departe. Este vorba să ne antrenăm în mod constant pentru libertate.

I. In cursul activităţii D-voastră v-aţi deplasat frecvent de la Roma la Milano. Vreţi să ne spuneţi dacă aceste ambianţe v-au oferit ocazii de lucru determinante şi diferite, dacă ele au avut pentru D-voastră o semnificaţie specială în diferitele momente ale vieţii? Probabil nu este numai o istorie personală. Poate mărturia D-voastră în acest sens ar putea contribui să limpezească fizionomia celor mai active două centre de viaţă picturală din Italia şi seria raporturilor care există între acestea.

R. Milano m-a ajutat întotdeauna în momentele dificile ale vieţii mele şi nu este o întîmplare faptul că din anul 1955 trăiesc în Lombardia, cea mai mare parte a anului. M-a ajutat şi prin răul şi prin binele pe care-l reprezintă,

Pentru că este mai crud și mai generos decît Roma și pentru că nu este ironic, pentru că nu acceptă nici o abatere și oferă materialul viu asupra căruia să se reflecteze. La Milano sîntem mai puțin singuri decît la Roma. *Ce n'est pas... dans la solitude qu'un peintre entre en possession de sa vision.*

La Milano am locuit în anul 1935, ca militar, apoi cîteva luni în '36 și cîteva luni în '37. Ani foarte duri, de mizerie, dar fundamentali în viața mea, pentru că m-au făcut să înțeleg lumea modernă, lupta socialistă, pentru că m-au ajutat să plec de la o tendință socialistă în general, spre o interpretare marxistă a realității.

SITUAȚIA ARTELOR FIGURATIVE ÎN ITALIA

Este suficient să se arunce o privire, fie chiar o privire generală, asupra situației artistice din ziua de astăzi pentru a observa că ea constituie un hățiș presărat cu spini. Totuși ar trebui să avem curajul să intrăm în acest hățiș chiar cu riscul unor zgîrieturi, pentru că, fie că apare sau nu în mod clar, este în curs o mare luptă culturală și această luptă s-a ascuțit în ultimul timp, tocmai pentru că a devenit mai profundă, mai puțin polemică și pretențioasă. Situația în pictură și în sculptură este în același timp mai simplă și mai complexă decît acum cîțiva ani: adică este mai ușor a găsi elemente de revenire a rațiunii, la care se adaugă insatisfacții și rătăciri, precum și complicații de tipul ideal, ideologic, etc. Iar problema criticii a devenit de curînd mai complexă.

Critica s-a transformat; ea a abandonat, în general, funcția sa tradițională; ea nu mai vrea să fie o intervenție, ci se sprijină pe opera de artă, încercînd să devină ea însăși o operă de artă. Astăzi, pentru critică, ca și pentru pictor, publicul nu mai există; sau cel puțin există potrivit unui nou raport, schimbat doar de vreo zece ani. Criticul, renunțînd să explice, s-a transformat într-un anumit sens într-o „persoană ocultă care convinge". Știți cu toții cît de mult a crescut în acești ultimi 4—5 ani numărul celor care

cumpără tablouri; în parte profesioniști, dar mai ales o nouă burghezie bogată de industriași recenți, etc., în fața cărora o argumentație critică ar fi lipsită de sens. Ei se lasă convinși nu de argumente ci de bombardamentul publicitar, de gustul modei și de gustul afacerilor. Dragostea pentru artă, competența, ideile nu au nici o influență asupra difuzării acestui fenomen, care nu poate fi explicat decît prin cercetări sociologice și psihologice.

Și pentru pictură este valabilă legea prețurilor ridicate și a profiturilor mari; este suficient să ne gîndim la fenomenul licitațiilor tablourilor impresioniste, în mare parte tablouri foarte importante și frumoase, dar ale căror prețuri au atins, în ultimul timp, cote absolut în afara oricărei rațiuni și oricărei comparații posibile cu prețurile pieței din trecut.

Terenul de luptă în care sînt angajate forțele cele mai autentice ale reînnoirii este un teren minat, deci plin de curse și de înșelătorii; dar sînt convins, de asemenea, că cei care astăzi se bat pentru o cultură nouă nu reușesc să o facă cu suficientă vitalitate și rîvnă. Adeseori se verifică în noi toți oboseli și renunțări. Îmi dau seama că este greu, mai ales pentru că această luptă se desfășoară în ambianța unei situații determinate și în mod practic se folosește de aceleași instrumente a căror stăpînire se află în mîinile acelora cărora ne opunem. Există însă și greșelile noastre; oboseli și reticențe de naturi diferite. De pildă printre noi s-a manifestat tendința de a înfrunta lupta refuzînd a priori caracterul obiectiv al unei situații cu a cărei greutate, răspîndire și capacitate de pătrundere nu se poate evita încheierea socotelilor. A existat din partea unora dintre noi un refuz de *competență*; acela de a se considera în mod abstract în două tabere opuse, ca și cum ar fi vorba de două planete diferite, fără a ști să se sesizeze legăturile și interdependențele, fără a înțelege măcar acea parte a aspirațiilor care au fost comune în esență, dincolo de aparențe.

Astăzi, de pildă, este unanimă în unii artiști și critici care caută, pe o cale mai mult sau mai puțin obscură, soluția problemelor actuale, nevoia de a da socoteală de realitate, de a vorbi, cum se spune, despre om. Aceasta este o acțiune în care sînt angajați nu numai realiștii, dar și artiștii care aparțin grupării non-figurative (partizanii/ lui *art brut*/, ai picturii de acțiune, naturaliștii, informaliștii, neo-expresioniștii și neo-suprarealiștii). Nu se aude vorbindu-se despre altceva și nu se citește altceva decît despre realitate și despre om, despre apropierea de realitate, despre „exprimarea realității invizibile", despre faptul „de a da socoteală despre invizibil prin intermediul vizibilului", despre identificarea cu realitatea, despre „vizibil ca mijloc de descoperire" și despre „vizibil ca impediment al descoperirii" și așa mai departe.

Față de aceasta mi se pare că acțiunea cea mai utilă, cea mai fecundă, este aceea de a acționa în sensul unei explicații ideale, de a ne cere nouă înșine, prietenilor noștri și celor care ne contrazic prezența acelor date concrete care dovedesc în mod efectiv această anxietate a realității, care trec adică dincolo de declarația sau fraza criticului din prefața catalogului; pentru a face aceasta este necesar să se vadă lucrurile într-o anumită perspectivă, dincolo de înclinațiile personale și de căutările individuale. Grupurile mercantile au impus astăzi jocul opiniilor și jocul grupurilor, nu în interesul culturii, ci în propriul lor interes. În acest joc participă bancherii, negustorii, presa, editorul de artă și în mod mai mult sau mai puțin conștient și scriitorii, criticii de artă, funcționarii de la B.A. (Artele Frumoase), directorii marilor expoziții și ai muzeelor și chiar și filosofii. Amestecul elementelor practice, al lansării mercantile și al descoperirilor adevărate, de idei și de pseudo-idei, de teoretizări neîntemeiate și intuiri de adevăruri, este astăzi atît de complicat încît deducțiile oneste apar foarte dificile. Dar în realitate grupurile mercantile, chiar în concurență, sînt solidare în apărarea intereselor comune. Lu-

mea s-a schimbat destul de mult de cînd Ingres a plecat dezgustat de la o recepție la care l-a întîlnit pe Delacroix care pentru el era diavolul. Atunci un curent de idei combătea altul pe baza ideilor, astăzi curentele care apar nu se opun acelora care le contrazic în mod manifest, ci coexistă și se susțin reciproc, deoarece stau în aceeași bancă. Nicholson și Fautrier, Pasmore și Tapiès, opuși unii altora, coexistă pe aceeași piață, implică aceleași critici, aceleași ideologii și aceiași colecționari. Este adevărat că avangarda de astăzi merge în sens opus avangardei de dinainte de război, dar în același timp merge alături de ea.

De aceea este necesar să vedem de ce acordul critico-mercantil cultural s-a putut încheia pe aceste baze și nu pe altele, care în mod aparent s-ar fi putut bucura de o mai mare popularitate. În primul rînd trebuie să se țină seama de public: noi putem afirma că publicul este ostil față de arta non-figurativă. Sacul peticit provoacă rîsul batjocoritor și de asemeni fiarele vechi prezentate drept sculptură. Dar în realitate, dacă se privește puțin mai în adîncime, lucrurile nu sînt chiar atît de simple. Această ostilitate care numai acum cîteva decenii ar fi atîrnat greu în balanță, astăzi este cu totul lipsită de importanță. Publicul unui cîntăreț este în linii mari întregul public, va exista însă „partidul" unuia împotriva celuilalt, dar în esență este același lucru; este vorba despre un public a cărui desfătare în domeniul artei este posibilă la prețul de 3 000 de lire; pentru pictură lucrurile stau altfel. Pictura are publicul său care plătește și ale cărui posibilități depășesc 200 000 de lire, chiar și pentru cea mai neînsemnată plăcere, cum ar fi desenul, litografia sau acvaforte. Există de pildă o piață a gravurii sau a litografiei, care ne poate oferi cîteva indicații referitoare la această situație absurdă. De pildă, o anumită gravură de Morandi, trasă în 30 exemplare, devenită deosebit de rară deoarece copiile există în colecții stabile, muzee, etc., valorează de 4 sau 5 ori mai mult decît un desen

original de Morandi, care este un exemplar unic; vreau să spun că pentru plăcerea estetică omul plătește numai pînă la o anumită cifră, dincolo de care el face, dacă vrea sau nu, o investiție; fie că achiziționează X la 200 000, Z la 800 000, sau chiar Y la 4 milioane, cumpărătorul de tablouri face o investiție de capital. Pe toată această sete de investiții se grefează escrocheria mercantilă susținută cu orice mijloc și în orice fel.

Nu cred că este necesar să adaug că întrucît înțeleg să văd lucrurile în mod obiectiv și chiar în acest sens înțeleg cuvîntul „competență", vorbesc acum din punctul meu de vedere, care este punctul de vedere al unui pictor realist și al unui comunist și de aceea cînd vorbesc despre o luptă ideală și despre necesitatea de a depăși în acțiunea critică și perspectiva comună diferitele accentuări necesare și juste ca tendință, pozițiile personale, etc., înțeleg să mă refer mai ales la acei artiști și critici care se mișcă în mod nealeatoriu și pasiv, adică la aceia care sînt mai angajați într-o nouă căutare. Cu atît mai mult cu cît necesitățile pieței și organizația comercială mențin coexistența unor grupări care n-au nimic de împărțit între ele; așa cum am mai spus, în domeniul reînnoirii nu există nici aceeași stavilă organizatorică, nici cointeresările galeriilor, etc., ci există dimpotrivă tendința spre diferențiere, spre polemica internă, etc.

În ceea ce privește mișcarea realistă ale cărei greșeli noi le-am criticat în mod deschis, aș dori să nu se uite că aceasta nu s-a născut din nimic, dintr-o *tabula rasa* sau dintr-o situație nouă, improvizată, sau din ordine superioare. S-a născut mai ales dintr-o experiență de viață și dintr-o experiență de cultură modernă trăită în interior și destul de avansată, dacă se consideră limitele obiective impuse de momentul în care ea se dezvolta; cele mai îndrăznețe experiențe de „avangardă" după futurism au fost acelea ale mișcărilor tinerilor din anii '39 — '45. În anii care au urmat imediat după Eliberare noi nu am fost, desigur, dintre aceia care s-au închis în cochilia lor. Noi

am contribuit la fondarea primei grupări moderne care a apărut în lume după căderea fascismului, „frontul nou al artelor", care a atras privirile lumii întregi asupra tinerei arte italiene — tocmai atunci cînd pictorii astăzi profund abstracți (și mă refer exact la pictorii Scialoia și Mafai), susțineau în acel moment împotriva noastră linia morandiană și polemizau cu efortul nostru entuziast de a ajunge din urmă experiența europeană. Din această experiență, care a fost exprimată de „frontul nou al artelor", s-a desprins și s-a reliefat mișcarea realistă de după război. Istoria sa este cunoscută, precum și greșelile sale, dar nu este inutil să reafirmăm că printre atîtea simplisme și schematisme, acea mișcare a intuit care era cerința cea mai modernă care privea cel mai de aproape omul și experiența sa. Cred că vreme îndelungată noi am fost singurii și nici astăzi nu sîntem mulți, deși nu mai sîntem singuri cei care am înțeles că metoda avangardistă nu mai oferă multe posibilități. Acestei prime faze îi urma cea de a doua, de gîndire autocritică și reexaminare a legăturilor dintre cultură și viață, perceperea limitelor obiective care decurgeau din aceste legături, limite pe care entuziasmul și speranța ne-au îndemnat uneori să le depășim. Sarcina de încredere, speranța de a ajunge repede la rezultate satisfăcătoare au suferit o ușoară scădere. Acea gîndire, acea reexaminare a drumului străbătut, acea apreciere a greșelilor nu au fost numai privilegiul artiștilor și nu se explică numai ca o plictiseală de un anumit manierism față de un repertoriu care risca să devină în mod rapid academic. Acea gîndire privea și grupările de conducere politică interesate de problemele de cultură. Reconsiderarea a existat nu numai la artiști ci în întreaga situație și deci și în grupările de conducere politică. Avem astfel și o încetinire a acelor inițiative care au contribuit la susținerea entuziasmului; inițiative ale comunelor, ale cooperativelor, care au început să fie supuse unei critici și au revelat un aspect puțin cam schematic, populist, sumar, care nu reușea
 să fie echilibrat, în pofida unor excepții (și din

ele au ieșit la iveală opere de artă și astăzi valabile; aș putea cita, pentru a da un nume, cîteva desene ale lui Zancanaro, plivitul orezului, revărsarea Padului, care rămîn exemple), cu rezultate artistice suficient de importante. La toate acestea se adaugă presiunea abstracționistă; luînd termenul *abstracționist* în sens larg, general, de non-obiectiv, și incluzînd aici și motivele culturale, sociologice și filosofice care stau în spatele acestui fenomen: organizarea de grupuri puternice, începutul monopolizării marilor expoziții, acțiunea corupătoare a propagandei americane și mania cosmopolită a criticilor noștri de artă.

În acest timp au început să se facă simțite și primele zguduiri în domeniul politic internațional. Au resimțit aceste neplăceri, în cea mai mare măsură, unii dintre cei mai buni pictori figurativi, care au avut de-a face mai mult sau mai puțin în mod direct cu mișcarea realistă. A început să se răspîndească convingerea că o muncă bună în direcția realistă este posibilă numai în afara unei profunde legături cu partidul comunist și cu ideologia sa. Ceea ce era just în experiența noastră trecută, — legătura cu partidul clasei muncitoare — adică ceea ce ne-a permis să susținem o luptă de idei și căreia, din vina noastră, nu am știut să facem să-i corespundă opere convingătoare, a început a fi acuzat că stă la baza insuccesele și a nemulțumirilor noastre. Libertate începea să însemne debarasarea de orice angajament față de ideologia marxistă. Părea, și a părut multora, că rămînînd alături de partidul comunist nu ar fi fost posibil a face să intre suflul vieții moderne, al realității noi în dialectica sa. Firește această recucerire a libertății — să o numim așa — s-a efectuat sub diverse forme și la niveluri diferite. A existat criza sinceră datorată îndoielilor și nemulțumirilor acumulate încetul cu încetul și au existat și cazuri de oportunism declarat: vreau să amintesc că în cursul dezbaterii preliminare a Congresului al VIII-lea al partidului, un sculptor abstract, membru de partid, care a făcut întotdeauna ce a vrut și a expus cum a vrut, fără ca

cineva să fi discutat cu el altfel decît în domeniul ideilor, a acuzat în mod public în presă conducerea partidului comunist de îngîmfare. În realitate, de ce anume se plîngea acest tovarăș, care personal nu se putea plînge de nimic? Se plîngea că nu a reușit să facă să se impună ideea sa ca secția culturală a partidului să devină o sucursală a lui Olivetti.

Deși nu a trecut mult timp din momentul în care acea situație psihologică a ieșit la iveală, cred că noi nu putem privi aceste fapte cu o suficientă detașare. Știu bine că ar fi nedrept din partea mea să judec problemele de conștiință ale altora conform experiențelor mele și să pretind ca toți să reacționeze în fața problemelor de conștiință în același fel ca mine. Eu cred că nu spun nimic nou dacă afirm că îndoieli și probleme avem în mod egal, cu toții. Poate Treccani își amintește de discuțiile noastre din acea perioadă și de dureroasa confirmare pe care o regăseam în acele experiențe, a justeții finale a poziției noastre, a perspectivelor de dezvoltare, care prin acele dovezi ne păreau chiar mai clare, și a necesității pe care o încercam de a ne simți legați de principii. Attardi și Calvino poate își amintesc scrisorile mele în care încercam să-i fac să înțeleagă punctul meu de vedere, deși mi-am dat seama ce și cîte motive au creat în ei o situație psihologică particulară, situație care putea duce la aprecieri opuse alor mele.

Pe noi nu ne interesează astăzi să cercetăm dacă producția acestor artiști a pășit înainte *în virtutea* detașării lor sau *în pofida* detașării lor. Nu aceasta este problema pe care vrem să-o vedem astăzi. Este cert că unii dintre acești artiști au lucrat bine și că au ridicat probleme noi în acești doi sau trei ani și deoarece munca lor interesează în mod direct lupta culturală și are o mare pondere în ceea ce privește rezultatul, îmi voi permite să ies din generic și să examinez cazul unor personalități, știind foarte bine că este modul cel mai dificil dar avînd încredere și în încrederea D-voastră
 față de atitudinea mea dezinteresată și față de

faptul că această relatare a mea este rodul discuțiilor și al dezbaterilor care au avut loc recent în sînul Comisiei culturale a PCI.

Să luăm în primul rînd cazul lui Attardi și al lui Zigaina, deoarece aceștia doi erau cei mai legați de mișcarea realistă, dar și cazul lui Vespignani și al lui Francese, care se găseau față de realism pe poziții autonome, așa cum s-au prezentat și prin intermediul acțiunii revistei „Realismo". Acești artiști se găsesc astăzi la un punct crucial al muncii, al căutării lor.

Aș vrea să fie clar că eu nu vorbesc aici în cadrul unei grupări a partidului sau al unei tactici sau strategii speciale a noastră, de comuniști. Nu ne interesează să știm care dintre acești prieteni este sau nu mai este, vrea sau nu mai vrea să revină a fi membru de partid.

Acești artiști ne interesează pentru vitalitatea lor și pentru că se găsesc, prin munca și căutările lor, de o anumită parte a marii dezbateri care se desfășoară referitor la arte. Și ceea ce sîntem pe cale să spunem este o intervenție a noastră, a comuniștilor, în această dezbatere, în sprijinul unei teze care este comună comuniștilor și necomuniștilor, o contribuție pe care partidul nostru de avangardă a societății are intenția să o aducă, într-un moment extrem de dificil și delicat al desfășurării luptei culturale.

Nu putem, în această fază, să nu dăm exemple, și exemplele nu pot fi decît acelea pe care le-am ales; deoarece, repetăm, acești artiști se găsesc la o cotitură decisivă a evoluției personalității lor, care poate influența în mod hotărîtor situația luptei generale între o cultură legată de viață și de om și o cultură de evadare, expresie a tezelor iraționale ale lumii moderne.

Firește eu trebuie să fac o deosebire între cazul lui Francese și acela al lui Vespignani, Attardi și al lui Zigaina, nu numai din cauza deosebitelor înclinații personale și înnăscute. Francese, de pildă, nu se găsește în domeniul cercetării critice și al obiceiului, care este în schimb obiectivul, mi se pare, al lui Vespignani, Attardi și, în parte, al

lui Zigaina. În acești artiști impulsul era constituit în general de o rechemare la expresionismul german și la mișcările care au precedat și au urmat expresionismului. În schimb în Francese există o tendință de depășire a conținuturilor critice și tendința de a clasiciza expresionismul, dar această clasicizare are loc, după părerea mea, sub două impulsuri opuse, pe de o parte impulsul naturii sale, cu precădere epică în sensul, aș spune sironian-mexican, și pe de altă parte un impuls în direcția numită *action-painting*, adică a expresionismului abstract. Rămînînd totuși într-o substanțială comunitate de interese și de climat, există o importantă deosebire de poziții (și eu renunț aici să vorbesc despre artiști ca Vaglieri și Guerreschi, care au și ei poziții foarte interesante) între Francese, care s-a străduit să confrunte sentimente universale (ca dragostea, plînsul, melancolia) cu tezele expresionismului abstract, și Vespignani, asupra căruia, dimpotrivă, sugestiile informalului sînt mult corectate de lucida rechemare a chipului omului modern; care se folosește de o cruzime analitică și descriptivă în sensul pozitiv al amănuntului. Este evident că examenul nostru nu se desfășoară în domeniul lui „mai figurativ" sau al lui „mai puțin figurativ". Dar nu se poate renunța la încercarea de a înțelege în ce moment anume problema vizibilului interesează analiza operei acestor artiști și dezvoltarea lor. Nu este nici o îndoială că în cazul celor mai recente opere ale lui Francese și ale lui Zigaina, mai ales naturile moarte, problema se pune, dacă nu ca o dilemă de alegere morală, cel puțin în domeniul formal, lingvistic. Acum eu cred că adevărata problemă pentru un artist este aceea de a vedea problemele formale, sau cum se spune astăzi, lingvistice, în cadrul unei condiții morale și nu invers.

Ce poate ajuta la rezolvarea, la învingerea unei oscilații istorice și legitime care totuși nu poate fi eternă?

Și în cazul lui Vespignani sau al lui Attardi, tematica critică, unită cu bogățiile picturale pe

care și unul și celălalt, fiecare în felul său, ni le-au prezentat de curînd, în ce mod se poate rezolva, se poate revărsa într-o modernitate mai totală, în echilibrul dintre refuz și adeziune, într-un realism mai puțin parțial? Eu cred că în acest moment se impune o reflecție: adică dacă acele „libertăți" cucerite cu prețul unei renunțări pot să devină, la un moment dat, pentru acești artiști, un obstacol, un impediment pentru a evolua, deoarece regăsirea unei direcții interioare, capabilă de a alimenta un impuls ideal consecvent, se dovedește mai necesară decît oricînd. Răspunsurile unora dintre artiști, ale unora dintre aceiași artiști și ale altor tineri, la o anchetă recentă făcută de ziarul „Mondo nuovo" și condusă de tovarășul Morosini, mi se pare că confirmă mai mult sau mai puțin direct această necesitate. Eu cred că se simte nevoia de a lămuri și de a întări propria direcție interioară pentru a ieși din „stările sufletești", din melancolie, din tentația ipotezelor și din pesimism.

Personal cred că într-o epocă atît de complicată și contradictorie, în cele din urmă nu se pot face decît deducții destul de simple, așa cum spuneam la început. Succesul și difuzarea artei abstracte nu sînt o întîmplare și nici doar o operație pur comercială. Ele indică o situație generală a culturii și a societății și privesc nu numai pictura, ci și întreaga cultură, chiar filosofia și chiar și știința. Eu cred că fără o concretă perspectivă ideală și ideologică, fără obiectivul socialismului, adică al unei lumi reînnoite în structura sa, singura soluție care rămîne deschisă este arta abstractă.

Soluția, vreau să spun, nu stă în *mijloace*, în ceea ce se numește actualizare, chiar dacă este înțeleasă în sensul cel mai profund de legătură strînsă cu cultura prezentă, nu stă într-un punct de întîlnire, într-o conciliere între figurativ și non-figurativ, care sînt termeni ireconciliabili; ea stă într-o nouă reprezentare a figurii, care desigur nu va decurge din rezolvarea problemelor

lingvistice, ci dintr-o nouă conștiință morală a realității și din cunoașterea acesteia.

Aș vrea să menționez și o altă chestiune legată de cele spuse mai înainte. Cineva dintre noi a încercat să facă distincție între figurativismul *de dreapta* și figurativismul *de stînga*; mi se pare că aceasta nu face ca problema să avanseze, ci cred că o astfel de preocupare sfîrșește prin a ne face să facem un pas înapoi; dacă prin figurativism de dreapta noi înțelegem să ne referim la ceea ce place criticului de artă de la ziarul „Corriere della sera", problema nu prezintă nici un interes. Există pictură figurativă proastă de dreapta și pictură figurativă proastă de stînga, așa cum există pictură abstractă proastă de dreapta și de stînga. Dar este ceva cu totul în afara jocului, în afara intereselor adevărate ale culturii. Noi nu putem să fim neatenți atunci cînd apelul figurativ apare și se străduiește să explice o ruptură, să indice o criză morală într-un artist de valoare, care a făcut încercări și încearcă în domeniul non-figurativ, și atunci cînd semnificația acelei rupturi, a acelei apariții contradictorii în principiu și în limbaj, își asumă o valoare pozitivă în sine, în afara contextului în care are loc. O valoare pozitivă care nu poate fi subestimată de acela care se încumetă să înfrunte situația artistică în complexitatea ei, chiar dacă intră în această luptă nu ca partizan al unei idei, ci ca istoric atent. Ni se pare o neghiobie afirmația după care cotitura figurativă a unui de Staël, în ultimii patru ani ai vieții sale, trebuie să fie considerată ca „figurativism de dreapta". Eu cred că la un pictor ca Pollock, de pildă, apariția sau reapariția unui ochi, a unui nas sau a unei forme umane are o semnificație, nu este întîmplătoare; deoarece cercetătorului și criticului vigilent fenomenele trebuie să-i apară în mișcarea lor și nu ipostaziate în mod abstract; eu nu știu dacă am fost suficient de clar referitor la această obiecțiune. Vreau să spun că atunci cînd un pictor abstract, reprezentant al unui curent, așa cum au fost de Staël și Pollock, introduce în opera sa

elementele vizibile ale crizei, adică pune în criză întreaga sa țeză, noi trebuie să semnalăm aceasta ca pe un fapt pozitiv. Și invers, noi trebuie să ne preocupăm, să apreciem și să studiem în mod critic dispariția elementelor figurative la pictorii care și-au construit în mod solid personalitatea în direcție figurativă.

Trebuie să ne preocupe dispariția treptată a datelor concrete ale vizibilului la pictorii angajați în forme afirmative de reprezentare a figurii. Să luăm cazul lui Vaglieri, care a început prezentînd fantasme de figuri, mai mult sau mai puțin contorsionate și mai mult sau mai puțin, să spunem, angrenate în vizibil. În ce sens s-a deplasat el? Aceasta este o problemă referitor la care trebuie să facem o apreciere critică. Există astăzi unii artiști de mare talent, în fața cărora sînt deschise două posibilități și asupra cărora apasă tentațiile mai mult decît asupra altora, tocmai în virtutea talentului lor. Dacă prezentul lor ne interesează și încercarea ne fascinează, cu atît mai mult deplasările lor ne interesează în mod critic. Este adevărat că, astăzi, critica vrea să însemne și iluminare ideologică, sens al istoriei și al dezvoltării și instrument al unei lupte culturale. Deoarece nu este posibil să citești prezentul fără a-l vedea în mișcarea sa, adică fără a încerca să-i înțelegi desfășurările și țelurile.

Aș dori de asemenea să vă atrag atenția asupra *limbajului*, sau cum se spune astăzi, asupra *lingvisticii*, care în ultimul timp a căpătat o importanță de-a dreptul excesivă, aș spune religioasă: ceea ce „dictează în interior" și *problemele de limbaj* au fost puse, în cel mai bun caz, pe același plan; ca două obligații una alături de cealaltă și nu ca un fapt unic. Pentru mulți artiști realiști a fost vorba de corectarea erorii unui limbaj de împrumut, academic, fotografic, naturalist. Mulți s-au întrebat: dacă cerința este justă, în ce constă greșeala? de ce nu reușim să fim eficienți și moderni? Totuși în simplismul ei întrebarea are partea sa de legitimitate și toți am fost interesați de ea, mai mult sau mai puțin.

Şi atunci s-a încercat să se „lucreze asupra limbajului" pentru a face „pictură bună"; s-au căutat puncte de referinţă: unora li s-a părut că grupul „Ruche" sugerează unele indicaţii; alte sugestii au venit din partea lui de Staël şi chiar de la neonaturalişti; sau de-a dreptul din anumite experienţe, să spunem, de „realism magic", deduse de unii pictori englezi (Francis Bacon, mai ales) fie din abstract-expresionismul american, fie din expresionismul istoric (Nolde, Kokoschka, Grosz).

Nimic rău în toate acestea. A fost vorba, aşa cum am mai spus, de două tipuri de încercări, una referitoare mai ales la conţinut şi alta formală, de limbaj. Două încercări, dar încercări interdependente şi, în anumite cazuri, confundate una cu alta.

Aceste experienţe au fost şi sînt utile, dar eu cred că ele au ajuns la un punct critic: un punct care este pe cale să se transforme într-un *impas* sau într-o nouă cotitură.

Există pericolul unei situaţii fără ieşire şi avem datoria să ne dăm seama de aceasta.

Ce semnificaţii au repetarea sau tentaţia unei anumite morfologii, adoptarea, în unele părţi ale tabloului, a unor soluţii informale, escapadele în expresionismul abstract?

Pînă la ce punct este posibilă şi pînă la ce punct este importantă, odată coborîţi în acest domeniu, „salvgardarea unei anumite figurativităţi"? Ceea ce spun eu aici este şi autocritică. Sînt problemele noastre ale tuturor, împărtăşite de unii colegi şi cărora trebuie să le dăm un răspuns de care va depinde munca noastră viitoare, ponderea pictorilor realişti în lupta culturală în curs, lupta dintre ceea ce este vechi şi ceea ce este nou, chiar dacă ceea ce este vechi se îmbracă în culorile „avangardei", iar ceea ce este nou şovăie să-şi găsească termenii săi adevăraţi.

Există totuşi un argument serios care a dus împotriva tezei noastre, conform căreia o rigoare interioară reînnoită, o lămurire a perspectivelor ideale, în spiritul socialismului, ar fi necesare astăzi artiştilor pentru a face încă un pas înainte.

Se spune: dacă noi, rupînd anumite legături, am dobîndit o mai mare libertate și ne-am îmbogățit munca cu elemente noi, pentru ce ar trebui să revenim la o situație ale cărei limite le-am experimentat și căreia i-am simțit, în munca noastră, obstacolul?

Alții, chiar în interiorul partidului nostru, spun: ideile noastre nu au suficientă forță pentru a fi conducătoare; noi avem dreptate, există totuși și o altă realitate de care nu putem să nu ținem seama, nu ne putem preface că sîntem conducători acolo unde nu sîntem.

Este evident că un artist poate să se întrebe cum ar putea, dacă numai astăzi și-a dat seama de limitele constituite de o excesivă încredere ideologică, să revină dintr-o dată la aceasta, fără a anula ceea ce el crede a fi un avantaj.

Eu nu cred că se pot grăbi sau încetini aventurile conștiinței. Eu exprim numai rodul unei gîndiri, pe cît posibil dezinteresată; dar atunci cînd noi afirmăm că nu avem o hegemonie în arte, spunem în același timp un lucru just și un lucru greșit.

Dacă vrem să ne referim la modă și la sensul conform căruia se dezvoltă curentele acreditate pe lîngă cercurile oficiale, dacă ne referim la structura organizațiilor artistice și la instrumentele lor, este just să spunem că ideile noastre sînt conducătoare. Socialismul este, o știm, într-o parte a lumii, un contracurent. Totuși nu trebuie subapreciat faptul că deși constituie un contracurent, aceste idei participă la dezbatere, într-un sens sau altul; în pofida tuturor eforturilor adversarului nu putem să renunțăm la aceste idei. Și nu credem că aceasta se datorează numai *liberalismului* adversarului. În aparență organizațiile artistice burgheze sînt atît de puternic hegemonice încît nu ar trebui să aibă nevoie de nici un alibi, nici de faptul de a fi liberale, și într-adevăr, ori de cîte ori pot, nu sînt. Cine deci, ce anume, care sînt forțele care necesită prezența ideilor noastre?

Cred că pentru a răspunde trebuie să depășim explicația simplă a unei toleranțe de tip liberal.

Astăzi arta nu este liberală, nu poate să fie. Ea este legată de o rețea ideologică și economică, de o rigoare inexorabilă. Tot ceea ce pătrunde în ochiurile acestei rețele pătrunde prin forța realității, prin capacitatea sa intrinsecă. Nu întotdeauna putem fi așa cum dorim. Sîntem cum putem. Deci, dacă prezența ideilor și a argumentelor socialiste și marxiste ale unei viziuni a lumii, care implică o anumită îndrumare a gîndirii este inevitabilă într-o situație care dispune de toate mijloacele pentru a le sugruma și a le executa, trebuie să ne întrebăm dacă prin transformarea situației sau prin slăbirea sistemului riguros pe care se sprijină (și este fatal, date fiind contrastele sale interne), nu va apare tuturor cu mai multă claritate faptul că ideile conducătoare, ideile capabile de a duce mai departe dezbaterea, de a fermenta o dezvoltare și o direcție nouă în căutările artistice, sînt ideile al căror purtător este partidul comunist și care se concentrează sub drapelul realismului.

Să ne oprim o clipă și să considerăm faptele... Pînă acum, timp de unu sau două cincinale, am fost luați în rîs pentru ușurința cu care aplicam eticheta de *formalism* asupra majorității căutărilor moderne. Este adevărat că unii dintre noi au folosit această etichetă fără nici un discernămînt și este adevărat și faptul că alții s-au opus la folosirea ei în felul acesta. Unii au susținut că formalism era un cuvînt sumar, inaplicabil acelora dintre artiștii moderni care și-au împins căutările cu intenția de a amplifica sensul realității. Astăzi se întîmplă ca acuzația de formalism să revină cel mai des în gura artiștilor abstracționiști. Atacul principal al celei de „a doua faze a avangardei" îi vizează mai ales pe aceiași artiști împotriva cărora se întreptau nu demult unele acțiuni teoretice lipsite de discernămînt. Linia criticii de artă „mai avansată" este limpede, chiar dacă adeseori motive de oportunism împiedică atacurile directe. Este evident din toate textele: în cărțile, scrierile, conferințele unor Sweeny sau
 Tapiès, atacul adevărat, contradicția profundă se

manifestă împotriva liniei franceze, a liniei raționaliste și formaliste, în apărarea liniei slavo-anglo-saxone, neo-romantice și iraționaliste; atacul este împotriva lui Cézanne și împotriva a tot ce se referă, mai mult sau mai puțin direct, la Cézanne, de la Picasso la Mondrian. Astăzi se scrie că pictura lui Mondrian este *acum* pictură de muzeu, în timp ce în anii '54 critica italiană l-a descoperit ca pe acela care a găsit noi raporturi ale spațiului. Acuzațiile sînt de clasicism, raționalism și de formalism. În concluzie, teza antiformalistă, deși folosită în mod greșit atît de către acuzatorii de ieri, cît și de cei de astăzi, era și justă, era și este nouă, modernă și istorică, bazată pe elemente care aparțin realității acestor ani, pe nevoile morale și culturale ale omului de astăzi; și este logic să fi fost condiția noastră ideală și ideologică, cea care ne-a permis să o intuim înaintea altora.

Și cuvîntul realitate, chiar dacă în cele mai neobișnuite și ermetice interpretări revine de cîțiva ani să bată la poartă; chiar și cuvîntul realism. Într-un interviu acordat unui săptămînal ilustrat, apărut recent, un cunoscut pictor de tipul abstract-formalist a afirmat: adevărații realiști sîntem noi. Numai cu patru ani înainte s-ar fi abținut să se exprime astfel, tezele idealiste ale absenței, ale poeziei neangajate, ale artistului în afara lumii, nu le mai repetă nimeni dintre cei care doresc să pară astăzi în pas cu curentele de gîndire ale momentului.

Este vorba de elemente de meditație în cadrul grupării culturii iraționaliste. De la simptomele unei crize interne la o cultură de criză. De o parte și de cealaltă, într-un fel sau altul, argumentele cu adevărat moderne ies la iveală și este datoria noastră critică să le înregistrăm prezența. Din multe semne noi putem constata că *l'âge d'or* este în criză, că certitudinea non-figurativă începe să șovăie în înșeși sufletele artiștilor non-figurativi.

Și referitor la aceasta aș dori să adaug că nici acum cîțiva ani și nici astăzi noi nu ne-am străduit să căutăm cu lumînarea simptomele unei reprezentări mai pronunțate, sau mai puțin pronunțate

a figurii. Știam bine că acele simptome existau în interiorul unui impuls irațional, că înțelegeau să-și rezolve problema într-un mod încă „avangardist". Reapariția elementelor figurative nu era poate un obiectiv clar al acestor artiști, ci poate numai un mijloc de explorare a unor noi posibilități, care se dezvolta (cu singura excepție a lui de Staël) pe refuzul a priori de a depăși o anumită limită de aproximație față de figurativitate. Pollock a făcut-o, dar a murit și nu se poate spune dacă acele explorări ale sale nu l-ar fi deziluzionat unele după altele, dacă violența unui climat cultural, făcut să devină exasperant de euforic de către bombardamentele publicitare și ale pieței, nu ar fi reușit și la el să-i transforme din nou îndoiala în tenebre.

Totuși, oricît de contradictorii ar fi semnele, nu este nici o îndoială că în fața oficializării abstractismului, a amestecului de valori, a jocurilor pieței, a cinismului și a conformismului, conștiința acelora dintre abstracționiști care sînt artiști adevărați a intrat în alarmă. Nu este nici o îndoială că am intrat într-o fază în care apar primele perplexități privind posibilitățile care derivă din impulsurile iraționale. Începe să se observe că lichidarea rațiunii și toate operațiile de distrugere efectuate de către cel de al doilea val avangardist nu erau numai rodul unui mare avînt „revoluționar", ci că diferitele elemente contradictorii se insinuau în acel avînt, denaturîndu-l. Estetismul și formalismul începeau să apară nu numai ca aspectele unei situații de decadență, ci ca aliate ale elementului tipic antiuman al lumii moderne, adică fascismul, în formele sale cele mai grave și profunde și în acelea mai vulgare de gangsterism, etc. Ar fi interesant să se facă o cercetare în acest sens și să se caute legăturile interne și relațiile externe ale acestui tip de spirit revoluționar bastard.

Nu cred că este o întîmplare faptul că cel mai mare pictor abstract italian ne-obiectiv este un convins fascist militant, nu cred că este o întîmplare faptul că moda, mondenitatea, finanțele

înalte sînt amestecate în această afacere, că tinerii abstracționiști spanioli sînt fii unor conducători falangiști și că cei mai mari susținători ai lui Fautrier sînt colonialiștii Malraux și Debré. Așa cum nu a fost o întîmplare cearta fascism-futurism, suprarealism-anticomunism, etc.

Dar aceasta înseamnă a privi în depărtare și a deplasa discuția noastră pe un teren care ar merita o cercetare specială; ceea ce contează astăzi este faptul de a constata că mîncarea este suspectă. Cineva (Moravia) vorbește despre alexandrinism; alții (Calvino) vorbesc despre marea obiectivității, dar nici unul nu este mulțumit și sînt mai mulți cei care se îndoiesc că aceasta, este *numai în parte* reflexul unei reale anxietăți sau al necesității de a căuta adevărul universal și că nu este vorba mai degrabă de o căutare în gol, de o dibuire în întuneric, de un blestem fără ieșire; îndoiala ca artistul să nu fie redus, în cel mai bun dintre cazuri, să imite cîinele care latră la lună; și începem să ne întrebăm dacă nu am devenit mai asemănători cîinelui decît păstorului rătăcitor al lui Leopardi.

Aș putea să continui să enumăr simptomele, ca de pildă sfîrșitul abstractului-concret, grupul de forță susținut de profesorul Venturi; aș putea să citez articolele apărute în „Espresso", referitor la *chantage*-ul mercantil și la academismul abstract. Și în sfîrșit semnele unei răscoale fățișe, ca demonstrația organizată de un grup de tineri și bătrîni artiști americani, în fața Muzeului de Artă Modernă din New York, demonstrație care a oprit circulația timp de două ore, cu manifeste și afișe din care se desprindea unul, astfel conceput: *care este dimensiunea unui tablou care conține nimicul*? Firește toate acestea sînt observate de către negustori, de membrii trusturilor de artă, care încep să se preocupe și se pregătesc să facă față unei cotituri, care nu este improbabilă, a modei.

Din aceste zile există o carte a Muzeului de Artă Modernă din New York, care se intitulează

New Images of Man; această carte vrea să sublinieze că există în lumea modernă, „paralel cu încercarea abstractă", o încercare care elaborează o imagine a omului ce este „în mod special cea a secolului nostru". „*Exact* ca artiștii abstracți, acești creatori de imagini au luat ca punct de plecare mai degrabă situația omului decît aparența sa." Sînt cuvintele lui Peter Selz, autorul cărții (iar sublinierea cuvîntului „exact" este a mea).

Dacă acești artiști au luat ca punct de plecare mai degrabă *situația* omului decît *aparența* sa, exact ca artiștii abstracți, ce nevoie era de o carte dedicată în întregime lor?

Ce diferență adevărată în afară de cea formală și pretextuală ar exista între artiștii abstracți și acești artiști?

În realitate lucrurile nu stau așa cum spune domnul Selz, care vrea să salveze și capra și varza, punînd împreună artiști fără îndoială și în întregime figurativi, ca Giacometti, mai ales, și ca Francis Bacon, al cărui procedeu nu este deloc și nici *exact* și nici pe departe acela al artiștilor „abstracți", cu alții ca Dubuffet și de Kooning, a căror atitudine nu se deosebește în mod esențial de cea non-figurativă. Și că este așa, este demonstrat de cele mai recente opere ale lui Dubuffet („planimetrii spațiale" etc.) și ale lui de Kooning (așa-numitele peisaje expuse la Kassel erau cu totul abstracte).

Aș dori ca domnul Selz sau vreun coleg al său să-mi demonstreze în mod critic, științific (deoarece nu se obosesc să afirme că critica este o știință exactă, fără ca totuși să opereze în mod științific) în ce sens și în ce fel un Giacometti, care afirmă că nu pictează niciodată în afara adevărului și ale cărui opere procedează din an în an spre o identificare mereu mai concretă a realității vizibile, în ce mod de Staël (care deja în 1950 afirma: „eu nu pictez niciodată înainte de a vedea, eu nu caut decît o pictură vizibilă pentru toți"), ar proceda „exact ca pictorii abstracți".

Dar această critică „științifică" obișnuiește să se limiteze la aserțiunile mai arbitrare, fără să se ocupe de demonstrarea lor.

În această carte se ia totuși cunoștință de artiștii americani pe care propaganda mercantilă nu s-a preocupat niciodată să ni-i facă cunoscuți: Nathan Oliveira (născut în 1928), James McGarrel (născut în 1930), Diebenkorn (născut în 1922).

Dacă ne gîndim la zarva publicitară care a făcut să se miște coada criticilor noștri de artă „mai informați", referitor la Guston, Rothko, Tomlin, etc., ne dăm seama imediat că fără îndoială se iau măsuri de siguranță.

Este interesant de notat cum această bunăvoință față de căutarea figurativă se adresează în mod exclusiv celor mai tineri. În cartea despre care este vorba nu există nici o urmă de pictori ca Shan, Levine, Ewergood, Perline, etc.

În afară de aceasta în carte nu sînt incluși artiști europeni care totuși se bucură de un anumit credit comercial chiar în America: Marino Marini, Iorn Tamayo, Pignon.

Misterioasă apare mai ales excluderea lui de Staël. Dar nu atît de misterioasă dacă ne gîndim la argumentările referitoare la *condiție* și *aparență*, prea pe față lipsite de sens pentru un pictor atît de integral vizual, legat de aparența lucrurilor ca de Staël.

Dar totul este explicat și observațiile noastre devin zadarnice atunci cînd dezinvoltul autor precizează că aceste imagini „nu indică deloc acea *revenire la figură*, acel *umanism nou*, susținut cu atîta căldură de partizanii academiei... și de susținătorii *„realismului socialist"*.

Este un pretext straniu acela de a crede că este un privilegiu al „academicienilor" a dori o revenire la reprezentarea figurii; și începe să fie un obositor loc comun a lua cîteva tablouri urîte ca exemplu inamovibil al „realismului socialist", ignorînd căutarea care se desfășoară în acest domeniu și imensele posibilități care se oferă adevăratei picturi prin căutarea realității, precum și a perspectivei socialismului.

Căutări care se desfăşoară în domeniul artei şi în cel teoretic şi este numai o nebunie să vrem să le ignorăm.

Dar oricare ar fi interesele care-l îndeamnă pe domnul Selz şi pe tovarăşii săi, oricare ar fi teoriile infantile şi contradictorii pe care le prezintă ei, rămîne sigur faptul că Giacometti şi de Staël sînt poate doi dintre cei mai mari artişti care au venit după Picasso. Rămîne cert faptul că acea căutare referitoare la vizibil şi la aparenţe este aceea care priveşte în mod special arta picturii şi că această căutare este vie şi vitală şi de aceea interesează pe toată lumea, pe cei mai buni tineri.

Această carte demonstrează, în afară de aceasta, unde ţinteşte să ajungă în mod fatal teoria, astăzi răspîndită, conform căreia „pe plan calitativ" nu există nici o diferenţă între figurativ şi abstract. Este vorba — aşa cum este limpede — de o formulă de tip idealist, la care se adaptează fraza lui Lenin „un mic adevăr şi o mare minciună". Care este cu exactitate planul calităţii? Este limpede că o asemenea abstracţie devine pentru criticul abstracţionist un atu. Voi cita cazul unui critic abstracţionist care vizitînd o expoziţie, afirmă că abstracţioniştii nu erau buni, totuşi devin buni, dat fiind faptul că artiştii figurativi sînt inferiori *din punct de vedere calitativ*. În această utilizare abstractă a cuvîntului calitate erau uşor de ghicit simptomele conversiunii acestui critic la teza privind arta non-obiectivă.

Încă de acum doi ani, Argan, polemizînd în revista „Punto" cu unul dintre noi, afirma că atunci cînd artiştii figurativi erau buni pictori era gata să-i accepte şi aducea ca exemplu pe Dubuffet şi pe de Kooning. Ultimele tablouri ale lui de Kooning, pe care le-am văzut la Kassel, erau „peisaje" complet abstracte şi Dubuffet picta peisaje spaţiale, topografii celeste. Eu nu reuşesc să înţeleg în ce sens poate fi numită figurativă o topografie celestă. În realitate o figurativitate oarecare este admisă numai ca pretext pentru ceea ce numim „mugurele" interior, mugurele

subiectiv şi cu condiţia să fie distrus complet raportul vizual cu reprezentarea figurii. Dacă raportul este ocazional, conform unei înclinaţii particulare a artistului, aproape un defect tolerat al său, adică în sensul că el trebuie să plece de la un fapt figurat, iar rezultatul este evaziv, atunci este bine, dacă în schimb raportul este vizual, atunci este în întregime respins. Referitor la această problemă aş dori să adaug că unele încercări de regrupare făcute de curînd sînt privite cu o anumită atenţie şi acesta este un punct delicat, dar înţeleg că problema este mai degrabă nedefinită. Aceste grupări, în timp ce au fără îndoială o semnificaţie pozitivă pentru diferitele căutări care sînt abordate, mi se pare că prezintă şi pericolul unor echivocuri. Eu cred că nu este cazul să fim prea mulţumiţi sau cel puţin să fim mulţumiţi cu anumite corecţii, cu o anumită prudenţă, în ceea ce priveşte dezvoltarea unui anumit manierism nou de tip figurativ care este pe cale să se contureze, mai ales printre tinerii artişti milanezi. Voi cita cazul expoziţiei organizate în luna februarie care a trecut de către Galleria delle Ore. Expoziţia a reunit pe: Dova, Francese, Guerreschi, Ruggeri, Vacchi şi Vaglieri; cunoaşteţi cu toţii aceste nume. Prefaţa catalogului a fost scrisă de Russoli şi el o prezintă ca pe tentativa unui discurs în afara convenţionalelor mişcări tactice ale jocului, între echipă şi echipă, între grup şi grup şi adaugă că singurul lucru care-i leagă pe acei tineri este faptul că încercările lor sînt toate îndreptate spre recuperarea realităţii umane în opera picturală. Repet: aspectul pozitiv este neîndoielnic, întocmai ca reflexul unei situaţii generale; dar este adevărat şi faptul că preocuparea „lingvistică" lega pe acei pictori cu tot atîta forţă ca şi recuperarea realităţii umane, deoarece în domeniul recuperării realităţii umane regruparea ar fi putut să se facă în zece moduri diferite. Afară de aceasta este fără nici o îndoială important ca un tînăr pictor să picteze un televizor sau un juke-box, în loc de picturi fără valoare în maniera lui Fautrier, sau

picturi executate cu pensula lată japoneză, în maniera lui Kleine. Dar nu este oare cazul să împingem mai departe critica noastră, fără a ne opri la ceea ce s-ar putea numi un contenutism primar, și de asemenea, să o spunem totuși, la un anumit conformism lingvistic? În afară de încurajarea pe care o datorăm unui artist care o merită, critica noastră nu are și datoria de a-l ajuta, de a-l pune în gardă împotriva tendinței de a se supune unui gust, imitației și de a-l încuraja mai degrabă să înfrunte realitatea cu mijloacele sale proprii? Eu cred că în ceea ce îi privește pe acești tineri ar trebui dusă o muncă critică, desigur nu de la înălțimea unei catedre, ci încercînd a suscita în ei cele mai înalte sentimente de demnitate intelectuală și de curaj intelectual.

Eu cer scuze pentru dezordinea în care spun aceste lucruri, încerc să le spun ca într-o discuție, încercînd mereu să introduc exemple pentru a fi mai clar, pentru a ieși din vag și pentru a vedea împreună pericolele și pozitiva intervenție în situația față de care, ca oameni de cultură, comuniști, ca artiști, ca realiști nu putem să fim indiferenți, nici să jucăm rolul ușor al acelora care neagă, nici acela, tot atît de ușor, al apologeților; ci să intervenim cu spirit critic și spirit combativ.

Se spunea: necesitatea realității și revenirea la reprezentarea figurii.

Mi se pare că această temă se leagă de un succes pe care înțeleg să-l semnalez aici, ca unul din faptele pozitive ale expoziției operei lui Nicolas de Staël la Galeria de Artă Modernă din Torino. În Italia cred că am fost unul dintre primii, primul a fost Landini, care a vorbit despre acest pictor, tocmai din cauza interesantei poziții pe care a luat-o. Mi se pare că a fost expus un grup de circa 14 opere ale lui Nicolas de Staël la o expoziție Italia-Franța, tot la Torino, în anul '55. El de-abia murise. Întreaga critică italiană, vorbind despre de Staël, în mod voit ignora și tăcea asupra a ceea ce era punctul deter-

minant al personalității sale, adică o ruptură netă, evidentă, explicită cu metoda non-figurativă și elanul său de a înfrunta, cu o consecvență remarcată de la un tablou la altul, realitatea în conformitate cu aspectele ei vizibile. Din '52 pînă în '59 critica este unanimă în a condamna cotitura figurativă a lui de Staël. Astăzi la Torino tonul este complet schimbat și opera din ultimii 4 ani ai vieții sale pare să dobîndească o nouă importanță. Și Russoli, în prefață, pune accentul pe ceea ce el numește conversiunea lui de Staël.

Douglas Cooper afirmă că *elementul principal* al lui de Staël, și o scrie în '58, este revenirea la o pictură în mod clar figurativă și Russoli adaugă că tocmai acesta este motivul interesului pasionat, ba chiar neliniștit, pe care-l suscită opera sa. În '60 se întîmplă ceea ce nu se putea întîmpla în '45 și acesta este faptul pe care sîntem obligați să-l înregistrăm. Dar, și acum mă pregătesc să închei, pe lîngă toate aceste semne cu caracter general, eu cred că faptul cel mai important pe care trebuie să-l relevăm este situația tinerilor. Se ridică o serie întreagă de tineri, nu numai la Roma, dar și la Torino, Veneția, Neapole, Milano, tineri pentru care nu mai este vorba de o prezență obscură, de o urmă a omului, de o fantasmă a omului, ci de un contact direct cu realitatea vizibilă, cu reprezentarea figurii, cu ideile și conținuturile realității.

Primăvara anului 1960, la Roma, a fost viu marcată de prezența unui grup de tineri artiști figurativi noi și interesanți. Este vorba în mare parte de tineri între 20 și 35 de ani, care propagă, fără echivoc, nu numai o teză absolut figurativă, ci o pictură *care continuă viața, care o urmărește de aproape* ca fapt de viață. Toți acești tineri sînt cu un picior mai mult sau mai puțin în afară de avangardă. Ei manifestă o anumită neîncredere față de orice conformism lingvistic și căutarea lor procedează în mod direct, înfruntînd problemele, natural cu mai mult sau mai puțin succes, cu mai puțină sau mai multă experiență, dar

fără a accepta soluțiile altora. Amprenta expresionistă este prezentă în acești tineri, totuși ei nu pot fi considerați expresioniști și nici măcar post-expresioniști; este neîndoielnic faptul că expresionismul și suprarealismul conțin elemente de stimul în exprimarea acestor tineri, așa ca și în aproape toată încercarea figurativă modernă. Dar este necesar a vedea acei stimuli în noua situație istorică, confruntîndu-i cu noua realitate, într-un cadru nou, pe care nu mă tem să-l numesc *umanistic*, tocmai pentru că știu că este un cuvînt suspect.

De curînd m-a frapat în declarațiile unuia dintre acești tineri, pictorul Calabria, o frază pe care cred că este cazul să o subliniez: „Eu încerc să pictez oamenii pe care-i urăsc". Aceasta este o frază *umanistică*, o frază aproape *socialistă*, care indică conștiința de a fi pe calea cea justă.

Eu cred că începe să se deschidă o perspectivă de lucru, chiar în virtutea contribuției acestor tineri și cred că noi toți trebuie să fim destul de înțelepți și destul de sinceri pentru a înțelege că avem nevoie de ajutorul tinerilor pentru a lichida în mod definitiv formalismul formaliștilor și formalismul informaliștilor. O perspectivă de lucru care ar putea indica sfîrșitul metodei mișcărilor de avangardă și iraționale, lichidarea documentelor și a simbolurilor, adică primii pași spre o pictură de idei, văzută prin intermediul omului.

INFORMALUL

PREAMBUL

Adun aici cîteva adnotații, de ieri și de astăzi, referitoare la acel ansamblu de experiențe care este cunoscut sub numele de „informal".

Aceste note nu au intenția să se prezinte ca un rezumat, nici ca o analiză a ceea ce s-a scris, conform studiului critic de artă obișnuit, ci ca mărturie a unui contemporan, care nu a fost implicat în acele experiențe.

Cred că nu este interesant să discutăm dacă Informalul este sau nu o experiență de „avangardă". Ceea ce contează și este irefutabil e faptul că *metoda* prin intermediul căreia se prezintă aceste experiențe este metoda avangardei. O metodă care a fost necesară în momentul avangardei istorice și care a mai fost necesară în vremuri mai recente, cel puțin pentru unii, dar ea rămîne o metodă grosolană, exclusivistă, parțială, intelectualistă; o metodă care procedează prin interogații, „ipoteze", presupuneri, și prin intermediul căreia sosesc indicații și avertismente, dar care, prin însăși natura sa este tranzitorie și destinată unor neîncetate rezerve și autodistrugeri.

Informalul este un agregat de tendințe și experiențe diferite, chiar opuse, cu rădăcini ideologice diferite, dintre care unele au un sens avangardistic, altele nu; totuși nici una nu se desprinde

de o *forma mentis* de avangardă. Numai în această accepțiune este posibil să fie adunați sub aceeași mantie vastă Pollock, Rothko, Fautrier, Dubuffet, Burri, Capogrossi, Sutherland, Morlotti etc. Artiști nu numai cu „tendințe" diverse, ci cu „intenționalitate" diferită, precum și cu rădăcini ideologice diferite.

Nici măcar nu ni se pare acceptabilă teza conform căreia o „criză a ideologiei" este o moștenire a generațiilor de avangardă.

Avangarda, fie că se plasează în domeniul cunoașterii critice a realității, fie că declară propria sa detașare de realitate, a fost întotdeauna pătrunsă de ideologii și desigur este arbitrară orice afirmație conform căreia „orice «adevărată» ideologie este liberatoare și progresistă". Ideologia este un termen limitativ (nu *știință*, ci acțiune mediatoare, nu conștiință, ci *falsă conștiință*) dar, evident, există ideologii progresiste sau nu. Există ideologia socialistă, dar și ideologia burgheziei (și încă altele și mai înapoiate).

Deși arta suferă influențe și stimulente ideologice, nu este ea însăși o ideologie. Arta este filosofie și știință, deoarece este o viziune a lumii, nu un instrument de mediere a unei cunoașteri preexistente. Nu este „paralela" unui derivat, instrumentul care efectuează apărarea intereselor unei clase, în fiecare amănunt al său; nu este un „surogat al practicii". Chiar și cei care interpretează ideologia ca o concepție a lumii nu reușesc să facă să coincidă arta cu ideologia, dimpotrivă, fac din ea un instrument. În mod obiectiv arta este o formă a adevărului, este filosofie și practică și ca atare depășește ideologia.

Numai actul critic poate decide care este tendința ideologică la Tapiès, și care este îndemnul la Saura sau la Arroyo. Toți trei participă la expoziția „España libre". Am cel mai mare respect pentru ideile lui Tapiès și pentru pozițiile sale de orășean, dar consider că nu este suficient a

vorbi despre o „ideologie a libertății"[1], pentru că însăși concepția de libertate depinde de diferite ideologii.

Exercitînd acțiunea critică se poate vedea, cred, cum acționează ideologia social-democrată asupra unui artist (Tapiès) și nu cum acționează o ideologie comunistă asupra lui Arroyo ori Saura.

Nu este adevărat că avangarda istorică trebuie să fie considerată ca un fapt de clasă (burgheză). Nimeni nu a spus aceasta, nici chiar în momentele în care se credea necesară lupta împotriva metodei avangardiste la rădăcina ei.

În realitate, în „avangardă" au existat diferite și contrastante stimulente ideologice; multe aspecte „experimentale" erau formele unei conservări și invers, altele erau revoluționare, loveau structurile în principiile lor fundamentale. În exemplele lui Picasso și Léger, ale lui Malevici sînt evident prezente stimulente ideologice revoluționare. În timp ce elemente de solidificare conservatoare există desigur la Matisse, Braque, Mondrian.

Dar mai mult decît la un artist sau altul, contrastul ideologic, coexistența sau confruntarea diferitelor ideologii se manifestau în interiorul operei aceluiași artist.

În articularea complexă a Informalului coexistă fie „refuzul ideologic" (care este deci refuzul ideologiei socialiste și deci o legătură obiectivă cu ideologia conservării), fie tensiunea spre o transformare „calitativă" a expresiei și de aceea, în mod obiectiv, legătura cu o ideologie revoluționară.

---

[1] Îndoiala formulată de Millares: „Despre ce libertate se vorbește?" îmi pare autorizată. Spaniolii au libertatea „artistică" (dar e un lucru de importanță neînsemnată) în sensul că nu este interzis nimănui a se folosi de orice mijloc experimental. Dar libertatea „artistică" ar înceta atunci cînd ar dori să-l picteze pe Franco cu coarne.

Cazul pictorului Ibarralo este un exemplu: atunci cînd de la experimentalismul abstract a trecut, în momentul mișcărilor din Asturia din '62, la exprimarea în figuri a „ideologiei" sale, a fost condamnat la 9 ani închisoare. (N.A.).

Lipsa unei ideologii a Informalului s-a voit legată de faptul că refuza așa numitul *esprit de géométrie*, căruia teoriile sociologice ale Bauhaus-ului îi atribuie un conținut colectivist și socialist[2]. O teorie, aceasta, pragmatică, valabilă numai într-o (în acea) determinată situație istorică. Dar tot atît de greșit ar fi să se creadă că „dezordinea" de natură expresionistă este cea care se potrivește cel mai bine cu ideologia revoluționară.

Argan, mi se pare, cade în ambele greșeli atunci cînd consideră „ideologici" (adică revoluționari) fie Bauhaus-ul, fie pe Vedova („trăsătură de penel socialistă" și „geometrie socialistă").

Concluzia pe care mi se pare că trebuie să o trag depășește alegerea între o artă pasională dezordonată și emotivă și o artă lucid geometrică și reprezintă constatarea că o ideologie revoluționară nu se exprimă *în primul rînd* prin rupturi lingvistice, stilisme etc., ci prin intermediul unei reînnoiri mai profunde a raporturilor cu lucrurile și cu oamenii, adică atunci cînd încetează să fie o „ideologie". Deoarece atît „violența împotriva lucrurilor", cît și abstracțiunea geometrică, adică „negația lucrurilor" sînt ambele aspecte ale unei revolte intelectualiste care se transformă într-un joc formal îndată ce s-a depășit acea limită istorică, care o justifică, care o impune ca gest. Este vorba

---

[2] Este destul de absurd să afirmi că o artă revoluționară se supune unui *esprit de géométrie** (evident o afirmație „avangardistă") și de aceea valabilă numai (și nu întotdeauna) într-o situație istorică determinată, dar este cu siguranță adevărat că nu „dezordinea" expresionistă este cea care se potrivește cel mai bine cu ideologia revoluționară (Argan) (oricît de puțin ar valora exemplul meu, am refuzat întotdeauna calificativul de expresionist), ci dimpotrivă refuzul oricărei violențe împotriva lucrurilor. În consecință, este aspirația spre o stabilizare, spre o ordine, spre o sintaxă. Și poate de asemenea să fie adevărat că „între Goya și David, revoluționarul este acesta din urmă" (Argan). În schimb nu reușesc să înțeleg cum același Argan poate să spună (despre pictura lui Vedova) că nu este „o rebeliune ideologică, ci ideologia rebeliunii". Nu se spune că ideologia rebeliunii este revoluționară. Chiar și leneșii și reacționarii, chiar și contrarevoluționarii aveau o ideologie. (N.A.)

de două gesturi echivalente care nu sînt încă revoluționare și care prelungindu-se dincolo de epoca lor istorică se dovedesc a fi un exercițiu inert.

O artă inspirată de o ideologie revoluționară exprimă violența lucrurilor, vitalitatea forțelor naturale și umane.

Continui să citez din Argan (din 1957): „Arbitrarul Informalului nu este libertate și, ar fi spus Erasm, nu *liber*, ci *subjugat* arbitrarului". Aceasta nu este pentru Argan o afirmație polemică, este acceptarea unui fapt catastrofal: „Am ajuns aici și nu ne putem întoarce înapoi", „...mereu aceeași soluție care nu rezolvă, soluția zero", „...aici este ceva mai mult decît o răsturnare de valori, este angoasa unei facilități excesive, a evidenței frumosului". Eșecul Informalului nu este nimic altceva decît acest *frumos* necăutat și mereu prezent.

Că procesul, de la Bergson la Fautrier, poate duce la radioasa concluzie la care ajunge Audiberti: „vedem... *în sfîrșit opera dezumanizîndu-se*", este un lucru care ar trebui să-i cutremure pe înșiși teoreticienii oglindirii („o putreziciune care este cea a societății însăși care ne înconjoară" /Crispolti/)[3].

Această panoramă de catastrofă, acest peisaj posomorît care denunță „evidența dezolatei solitudini a individului în societate este, se pare, o realitate care demonstrează succesul Informalului și răspîndirea sa. Tehnicismul, neangajarea etc., sînt caractere negative incontestabile, singurele instrumente care permit a face artă (dar artă de tip special) astăzi și de a deschide artei o nouă dimensiune a conștiinței" (Argan).

---

[3] Dar o asemenea reprezentare este într-adevăr destul de parțială. „Societatea noastră" trebuie înțeleasă ca o societate europeană—nord-americană și punînd accentul pe corupție, care este destul de extinsă, dar în care există contradicții profunde; dacă apoi prin societatea noastră se înțelege societatea contemporană, la care ar trebui să se refere orice discuție care ar vrea într-adevăr să privească omul sau oamenii, o asemenea reprezentare ar sfîrși prin a nu reflecta altceva decît o parte a acestei societăți (N.A.)

Aceeași realitate ar trebui să servească astăzi pentru a demonstra depășirea Informalului. Dar în numele cui anume? Pentru unii, în numele unei analize a realității, demistificată și de miturile primordiale, de magmă, de anxietăți, de un negativism obligatoriu; pentru alții, în numele unui negativism care ar fi, ieri ca și astăzi, singurul pozitivism posibil.

A existat o interpretare reductivă a Informalului, o interpretare „în stil italian", legată de tradiția intimistă, ermetică, a „picturii-pictură" care s-a acreditat la noi, definind-o ca un înalt refugiu ideal în anii dintre cele două războaie (nu vreau să subliniez aici aspectele negative ale mitizării într-o Zeiță Pictură, care se poate încarna în tipologia lombardo-padovană, așa cum pentru Soffici s-a identificat în caracterul toscan).

O asemenea interpretare se menține deschisă tuturor implicațiilor, omologărilor și consacrărilor de personalități marcante (dar cu consecința inevitabilă a exagerărilor critice și a lecturilor comode) care, la rigoare, nu ar fi intrat în acea interpretare reductivă care a avut vina de a nu arunca o lumină asupra acelor mișcări dialectice interne, asupra acelor contradicții pozitive care au permis Informalului să acopere o zonă atît de largă a artei din anii cincizeci și de a exercita aici o funcție.

A existat și o interpretare opusă, în sens extensiv, la rîndul său generatoare de alte exagerări; aproape orice eveniment care a avut loc în acea perioadă trebuia în mod obligatoriu să poarte eticheta de informal. Dat fiind că „infinite sînt structurile ființei" și „fenomene contradictorii pot avea aceeași semnificație", identificînd, în mod idealist, poezia cu Informalul și non-poezia cu tot restul.

Critica informală nu s-a eliberat încă de orice nostalgie inconștientă și tinde să celebreze epuizarea acestor experiențe, pentru a le încredința, de pe acum, istoriei, ca fundamentale și clarificatoare. Dar evitarea unei analize critice și autocritice reprezintă un obstacol în calea concluziilor ce decurg din acea experiență, din descoperirile

și din masacrele sale sau din „salvarea și căderea sa". Da, experiența „bogată și confuză" trebuie să fie considerată epuizată. Dar este de dorit să rămînă ca un pivot, în jurul căruia trebuie să se învîrtească astăzi istoria artei: astfel Informalul a devenit o culme, o cumpănă între avangarda istorică și avangarda nouă. Dacă importanța Informalului este neîndoielnică, ea nu este un pivot și numai printr-un sever raționament critic se va putea înțelege cum el constituie mai degrabă un pas înainte, un sondaj aprofundat în real, împodobit însă și cu răzvrătiri înșelătoare, contradicții și falsități.

Acum se poate afirma că ceea ce caracterizează, în ansamblul celor mai valabile argumente ale ei, căutarea artistică din ultimii douăzeci de ani, este „antiformalismul"; totuși trebuie să fie clar că „antiformalism" și „informalism" nu sînt sinonime și că multe alte căutări s-au desfășurat în direcția „antiformalistă".

Chiar în anii care au urmat primului război mondial, o mișcare „antiformalistă", chiar dacă în sens contrar aceleia din anii recenți, a ieșit din însuși sînul avangardei europene. S-a vorbit în mod explicit de „revenire la ordine" (și mișcarea a dat greș tocmai atunci cînd a luat caracterul unei reveniri). Explozia Dada a apărut drept marele final al avangardei.

Și suprarealismul se prezenta ca un lichidator al problematicii lingvistice post-cézanniene și chiar al oricărei probleme lingvistice. Într-adevăr, suprarealiștii au avut printre principalele lor obiective acela de a distruge traseul morfologic care mergea de la Delacroix pînă la Picasso, restabilind o tehnică pur și simplu imitativă, fotografică, convențională.[4]

---

[4] Pentru Brandi suprarealismul (și Dada) este o *frondă*. Pentru Mathieu suprarealismul parcurge „o cale înapoi". Mathieu este cel mai obsedat de tabu-ul antifigurativ, identifică reprezentarea figurii cu restaurația reacționară. În procesul logicii sale el acuză într-adevăr pe Pollock de regresiune, din cauza revenirii figurative a picturilor sale din ultimii ani (N.A.).

Revenirea la un limbaj care contrazicea experiențele de la începutul secolului i-a implicat pe toți: a marcat o fază, și poate cea mai interesantă, a expresionismului german (Dix, Grosz, Hofer, Beckmann și alții mai puțin însemnați) belgian și olandez, s-a referit la pictura din Statele Unite (și tocmai în acest climat se explică profunda influență a artei mexicane asupra ei). Și Italia a fost atinsă (înainte și independent de presiunea fascistă care a urmat). Dintre pictorii francezi din primul grup se poate cita André Derain, care s-a hrănit cu acea iluzie la sfîrșitul zilelor sale.

Această exigență a apărut și în tînărul stat sovietic (cu forme de luptă ideologică deosebit de acute — tocmai în domeniul construcției revoluționare în care acționa). A fost grupul cel mai avansat al artiștilor și al scriitorilor sovietici, cel care a încercat trecerea de la o fază futuristă (în sens rusesc) de protest, la forme mai comunicative, capabile să exprime noua realitate revoluționară. Aceasta a avut loc, la început, *în interiorul* grupărilor intelectuale de avangardă. Polemica era deja în acțiune a doua zi după revoluția din Octombrie (îi vedem grupați în tabere opuse pe Maiakovski și Pasternak).

Sînt cunoscute diferitele luări de poziție împotriva teoriilor empiriocriticiste ale lui Bogdanov și a grupărilor abstracto-constructiviste. Toate acestea au avut o fază de discuție liberă și înverșunată.

Dar pentru artiști s-a pus problema unei „arte noi", care să răspundă exigențelor proletariatului și care a corespuns unor încercări concrete. Este partea cea mai ignorată a istoriei deceniului dintre anii '25 și '35.

Acele încercări erau pe o cale „constructivă" și nu „constructivistă". Intrau într-un proces, nu îl ignorau, exprimau o nouă „intenționalitate". Să vedem operele lui Malevici, de pildă, din jurul anilor 1930—'31, să vedem sculpturile, din aceeași epocă, ale Verei Muchina, operele lui Petrov-

Vodkin și ale lui Deineka, grafica lui El Lissinsky și a lui Rodcenko.

Că în acel moment (1925—'35) trebuie localizat nucleul unei adevărate culturi revoluționare și socialiste, este un fapt dovedit de Maiakovski, Eisenstein, Brecht, Otto Dix, Rivera, Orozco, Beckmann. (Și E. Sanguinetti este de acord în ceea ce privește acest punct, atunci cînd afirmă că „puținele exemple ale unei arte integral socialistă/ Brecht, Maiakovski, Eisenstein/ demonstrează unde se poate ajunge atunci cînd se pune, în mod hotărît, în afara tradiției romantico-burgheze")[5].

Dar dacă dorim să facem o expunere consecventă este necesar să mergem mai departe și să determinăm care sînt astăzi formele impregnate de patrimoniul spiritual romantico-burghez. Și dacă nu sînt (și aici cred că încetează acordul meu cu Sanguinetti) tocmai unele forme ale neoavangardei cele care să exprime „teroarea societății" (noastre) „de a se cunoaște pe sine însăși", de unde recurgerea permanentă la expediente aleatorii, care să constituie, în mod obiectiv, cele mai *integrate* depozitare ale patrimoniului spiritual romantico-burghez.

Am vrut să prezint în mod rapid anumite rădăcini avangardiste ale realismului socialist, comune întregii culturi europene din perioada dintre cele două războaie, deoarece cred că este vorba de un subiect demn de meditație...

Nu cred că se poate susține teza unei „avangarde europene" care avansează, ca un monolit, pe calea ei, într-o singură direcție.

Faptul că o căutare intenționat informală este caracterul cel mai profund al acestei a doua jumătăți a secolului, nu trebuie să ne facă să

[5] Aș nota cu un asterisc cuvîntul „romantic". Dacă se poate vorbi despre o tradiție romantico-burgheză, se poate vorbi și despre un moment romantico-revoluționar. (Dealtminteri, chiar de la început și în interiorul mișcării romantice s-a conturat o ruptură între cele două tendințe: de angajare și de evaziune).

ne lăsăm prinși într-o nouă schemă sau, mai rău, într-o poziție facilă:

Pînă ieri lumea antică
de la frunza de smochin —
la Picasso, la Klee:
Lumea nouă începe cu mine
în o mie nouă sute cincizeci și trei.

Acesta este un infantilism în care generațiile obișnuiesc să cadă cu aceeași naivitate. Și dacă este adevărat că fiecare generație aduce noul, nu întotdeauna aceasta este suficient pentru a determina o periodizare.

Exigența antiformalistă ivită în această perioadă de după război nu a fost resimțită doar de către „formaliști" (chiar dacă este complicată de alte elemente de confuzie ideologică, și exprimată în propuneri adesea ambițioase) ci și, în mod special, de către artiștii legați de o concepție a lumii și de o practică, prin ele însele demistificante, realiste, integrate. Acești artiști au respins metoda avangardistă, pentru că au observat că prin această metodă nu se poate ajunge decît la rezultate formaliste. Au fost respinse facilele asonanțe sociologice, maximaliste, precum și disputa între geometrie și spiritul colectiv. Dat fiind faptul că, dincolo de orice, asemenea teorii au fost rezolvate nu printr-o mai profundă experiență terestră și umană (realistă), ci în forme de abstract purism, de metafizică, de misticism. (Cum rezultă în mod limpede fie din operele, fie din scrierile impregnate de teosofie ale lui Mondrian și ale „fratelui lui Serapion", Kandinsky, din interferențele muzicii, din raporturile magice dintre culori și semnificații etc.)

Dorința de a da un sens nou căutării a înflorit deci în mai multe părți, chiar atunci cînd a fost respinsă metoda avangardistă experimentală. (Cred că este mai important de precizat astăzi distincția dintre experimentalism și căutare, decît diferența dintre avangardă și experimentalism). Acum, problema pare evidentă multora dintre noi, cel puțin în mod secundar. Nu este desigur o întîm-

plare că încă în 1952 Cesare Brandi a scris un studiu despre *Sfîrșitul avangardelor*, rod al unei meditații privind realitatea în care, nu s-a lăsat sustras de „fenomene aparente". Reflecțiile sale ulterioare (în *Semn și imagine*) nu distrug acea precedentă luare de conștiință, ci se prezintă mai degrabă ca o rezolvare, dacă se exceptează dispoziția de a accepta abstractismul ca un dat ineluctabil, și salvează în concepția sa atemporală asupra artei pe acei artiști care au dat un răspuns necerut epocii abstractismului: răspunsul figurativ.[6]

Nici măcar Brandi, care, cu o profundă conștiință culturală și pasiune critică, a analizat problemele și chestiunile artei moderne, nu ne-a spus de ce prezentul nu dorește artă; de ce întrebarea prezentului pretinde un răspuns abstract.

Într-adevăr, nu se poate răspunde întrebării (căreia același Brandi îi propune un răspuns) dacă recuperarea formei este mai probabilă prin intermediul abstractismului (în toate configurațiile sale istorice) sau prin intermediul noțiunilor de formă obișnuite. Numai o interpretare dialectică și nu fatalistă a prezentului, a societății noastre și a civilizației ne poate permite să vedem reprezentarea figurii, nu ca pe o convenție, un vechi cont la bancă la care să tindem, ci ca pe un instrument viu de înțelegere a semnificațiilor lumii.

O formă certificată și o formă pusă în criză fac parte din aceeași realitate și din aceeași istorie și trăiesc în mod dialectic un anumit timp. Fapt care exclude, mi se pare, compromisurile și întîlnirile la jumătatea drumului.

---

[6] Îmi amintesc că a fost chiar Brandi acela care mi-a sugerat lectura broșurii lui Sedlmayr, *Die Revolution der modernen Kunst*, Hamburg, 1955, pe care m-am grăbit să o citesc în traducere italiană. Argumentele lui Sedlmayr trebuiau împărtășite aproape în întregime, și într-adevăr erau împărtășite chiar de Brandi, deși eu respingeam concluzia de tip religios și metafizic și natura, nu de depășire a artei abstracte, ci de restaurare reacționară (Sedlmayr a constituit dealtminteri un sprijin al teoriilor naziste referitoare la artă).

Totuși faptul de a fi crezut *epuizată* sarcina avangardelor a fost încă o dată o iluzie avangardistă. Noi, printre primii, am fost victimele acestei iluzii, care ne-a făcut să credem că putem anticipa, și să ne situăm în domeniul radicalismului, tocmai de avangardă, în ceea ce privește avangardele.

Cînd spun *noi* mă refer la experiențele care au fost numite neo-realiste sau realiste în general. O critică senină nu va putea nega că și noi am încercat a da un răspuns exigenței antiformaliste și poate ar trebui să ne acorde meritul de a fi fost primii care am indicat răul formalist, chiar dacă nu am știut să răspundem decît acordînd încredere unui formalism de tip moralist, poporanist, care utiliza materialele, în parte deja dobîndite (și propunînd o revizie integrală a periodizării și a scării de valori a artei moderne, începînd de la Goya și David, prin intermediul lui Géricault și Daumier, pînă la Cézanne). Că acel sacrificiu a fost util este dovedit de faptul că o mare parte, astăzi, a tinerei și foarte tinerei picturi italiene, pare să fi tras o învățătură din experiența și din greșelile noastre, ca și din greșelile informaliștilor.

Criticii, fie celei care sprijină Informalul, fie celei care i s-a opus, i se pune astăzi o problemă de conștiință. Dacă nici unii nici ceilalți nu vor să renunțe la poziția „noi avem dreptate" și să mediteze în mod autocritic asupra propriei experiențe, cu greu se va ajunge la o clarificare utilă.

Chiar cu riscul de a ne dezice ar trebui, în primul rînd, să lămurim faptul că încercarea contradictorie cu privire la exigența antiformalistă (care a luat forme hegemonice și a pretins că se prezintă lumii drept „școală italiană") și deci de îngăduitoare involuție formalistă, a fost „abstractul-concret" al lui Venturi.

Acea tendință era încarnarea gustului cosmopolit al vremii (1949—1952), un cocktail între
 unele anticipații americane (Gorky, Pollock) și

formalismul post-cubist francez al lui Estève, Bazaine etc.[7]

Informaliștii (artiști și critici) își fac un merit (și îl au într-adevăr, împreună cu alții) de a fi operat o ruptură cu formele abstractizante din perioada care a urmat după primul război mondial; dar ei nu au plecat totuși de la o opoziție clară față de acele forme. Nu s-a făcut o analiză critică, senină, a diferitelor momente și probleme ale picturii italiene din acești ultimi douăzeci de ani. O analiză, dar nu ușoară, care să înceapă prin a privi în acel Front nou, care deja în '48 își limpezea contrastele.[8]

Mie nu mi se pare că au existat serioase opoziții față de pozițiile provincialismului cosmopolit italian (precum și francez și german, deoarece Bazaine-ii și Fritz Winter-ii nu erau diferiți de colegii lor italieni). Dimpotrivă, părea aproape că exista un raport natural de filiație; informaliștii noștri aveau motive bune, dar erau supuși unei prejudecăți, unui conformism. Și criticii

---

[7] Brandi, în *Segno e immagine* (Semn și imagine) pag. 134, spune: „În 1945 Sorbonne prezenta un grup de pictori abstracți, printre care Hartung, iar Drouin făcea o mare retrospectivă a artei concrete sau abstracte, înfăptuind transformarea abstractului în concretul care își avea originea în Neoplasticism și care va avea apoi ca urmași pe artiștii abstracto-concreți italieni".

Analiza pe care o face Brandi este exactă în ceea ce privește termenii de „abstract" și „concret". Dar formula lui Lionello Venturi are o semnificație cu totul personală: aproape de elegantă traducere în forme non-naturaliste a senzațiilor luate din realitate.

Să nu se uite că, referitor la tabloul unui pictor clasificat de L. Venturi printre artiștii abstracto-concreți, acesta a scris: „O sofa care nu este o sofa ci o plăcere a fanteziei". Frază care ilumineză, cu suficientă precizie, ceea ce L. Venturi înțelegea prin abstracto-concret.

[8] Pînă în acel moment (de la '46 la '49) în care s-a încercat de către un grup de tineri artiști italieni o umanizare a morfologiei de tip post-cubist (cel puțin în ceea ce privește pe unii artiști) este un aspect al unei astfel de exigențe. Exigența unei căutări adresată lumii, realității lucrurilor și acțiunilor umane, căutare de nuclee autentice ale realității.

ajutau operațiunea maieutică, mai curînd decît luarea de poziție în sens opus.

În schimb, armele s-au întors împotriva realiștilor, împotriva acelora care s-au opus în mod coerent schematizărilor abstractizante ale momentului. Și a fost un atac puternic, care nu voia să țină seama de rădăcinile critice și morale de la care pleca acea poziție, și care accepta cu entuziasm toate locurile comune.[9]

Ar fi fost util să privim mai bine substanța acelor poziții și să încercăm să explicăm ceea ce informaliștii își iertau lor înșile, în comparație cu realiștii. Era vorba de a vedea, cel puțin, cît viitor conțineau cele două ipoteze, fiecare în felul său.

Va trebui să recunoaștem că grupul (și nu a fost grup) așa-numit „neo-realist" (și pot să afirm de la început că am respins întotdeauna această formulă) a fost primul care a răspuns, în felul său propriu, exigenței de a se cufunda în „lume". Acestor artiști li se părea că unei exigențe a realității ar trebui să i se răspundă la modul cel mai puțin evaziv posibil, chiar dacă aceasta ar implica o serie de renunțări lingvistice; să renegi propriii zei, să ai curajul unei noi barbarii, dacă într-adevăr dorești să ajungi la rădăcina răului.

---

[9] În 1948 s-a publicat în „Rinascita" un atac împotriva unei expoziții a unor tineri artiști de stînga, la Bologna, sub semnătura Roderigo. Roderigo era pseudonimul lui Togliatti. Toți criticii își amintesc cu solicitudine de acel articol. Cu aceeași solicitudine ignorează totuși răspunsul apărut în numărul următor al aceleiași reviste, scris în colaborare și semnat, împreună cu mine, de Turcato, Franchina, Mafai, Consagra și alții.

Mi-ar fi ușor să mă las pradă experiențelor amare. Brandi, invitat în atelierul meu pentru a vedea tabloul *Battaglia di Ponte Amiraglio*, a intrat și a fugit fără să poată să-mi spună vreun cuvînt. O spun spre onoarea sa, în onoarea sincerității sale. Tot atît de sinceră era totuși amărăciunea, fiind conștient de singurătatea mea. Același tablou a fost atacat de Arcangeli, pe baza „principiilor" și a fost lăudat de Argan.

Toate acestea au fost spuse în mod limpede de unul dintre noi şi repetate în anii următori cu sinceritate şi mereu cu mai multă claritate.

Autocritica noastră a fost şi mai dură decît însăşi critica ostilă. Au existat şi străfulgerările pe drumul Damascului, care au transformat propriile cazuri personale în acuzaţii împotriva propriilor tovarăşi de drum şi au găsit că este comod de a pune greşelile şi păcatele pe spinarea partidului comunist. Acestora li s-a iertat totul.

Ipoteza răspunsului nostru dat formalismului abstract a fost prezentată cu cîţiva ani înainte de izbucnirea Informalului (izbucnire care în realitate nu a existat). Mai întîi în afară şi împotriva modei, asumîndu-şi toate riscurile; oferind criticii, structurilor culturale precum şi prietenilor cu aceeaşi formaţie ca şi noi, nerăbdării tinerilor, toate armele pentru a ne lăsa îngropaţi mai repede.[10]

În acei ani şi Argan a crezut că încercării realiste ar trebui să i se acorde nu numai cetăţenia ci şi semnificaţia de alternativă. Mai tîrziu îşi schimbă părerea; realismul „nu era decît un mod de alienaţie, la un nivel destul de inferior aceluia al curentelor care îşi pun, dacă nu altceva, măcar problema alienării". (Dar nu ştiu prea bine în ce sens foloseşte el cuvîntul „alienare".)

INTERMEZZO

Şi noi trebuiam
să dărîmăm coloana noastră Vendôme
iar în inima noastră dărîmăm
coloana fără sfîrşit a lui Brâncuşi

. . . . . .

[10] Să nu se uite că tocmai acela a fost momentul în care avangardismul (şi nu avangarda) se înscăuna în centrele de forţă, premii, catedre etc., şi Lionello Venturi era deja „papă".

Astăzi marxismul indiferenței
trece din gură în gură...
Practica — fenomenologie
abandonează de-a lungul drumului
ca putrede carcase
plusvaloarea, emanciparea, lupta de clasă...
Ignoranții călăresc pe Marx
și îl conduc la plimbare
de la Göttingen la Ivrea.
Provincia idealistă
își clătește rufele în Sprea.
Încă o întăritură zidului plastificat
în labirintul plin cu mărfurile
culturii industriale
. . . . . .

Din încurcătura cărților de joc
rămîne numai deformatul profet
al morții artei.
Chiar dacă munca este divizată
chiar dacă omul este divizat
și preponderența de clasă
și-a dat frumosul nume
de capital iluminat,
este suficient a repeta
că lumea artei s-a sfîrșit.

Pentru a încheia aici: Informalul și căutarea „realistă" au în comun meritul de a fi răspuns, fiecare în felul său, exigenței antiformale și anti-abstracte din această perioadă postbelică. Au de asemenea unele „scăderi" comune, după cum vom vedea.[11]

[11] Știu bine că neo-realismul a fost un fenomen cu precădere italian, în formele în care s-a dezvoltat, prin precizia legăturilor sale ideologice și prin caracterul gramscian al ideologiei comuniste în Italia. Dar o analiză a situației artistice din Europa și din America, din acei ani (de la '48—'58 aproximativ), condusă nu pe căile oficiale, ci pe baza celor ce s-au întîmplat în realitate, ar putea prezenta un tablou mai vast al situației.

Încerc să-mi expun ideile fără prejudecăți și să nu recurg la expedientele polemice prevăzute. Sper că aceasta poate să favorizeze analizele senine, chiar și mișcarea realistă. Personal nu m-am dezavuat niciodată, nici nu am cerut iertare pentru greșelile din tinerețe, cu schimbări de direcție mai mult sau mai puțin radicale. Autocritica mea a făcut parte din desfășurarea normală a muncii mele. Mi-am asumat vinile și am pus mereu în discuție, cum se obișnuiește, gîndurile mele, confirmîndu-le, chiar aruncîndu-le uneori la gunoi, așa cum este just să facă un om atît timp cît trăiește.

RĂSPUNSURI
LA UN INTERVIU NEPUBLICAT

Acum trei ani a fost organizată o expoziție la Parma, care mi-a permis să-mi privesc munca de aproximativ treizeci de ani și să reflectez. Reflecțiile mele au fost mai curînd pesimiste. Nu că nu aș fi descoperit nimic din ceea ce cunoșteam deja, doar că totul devenise mai evident. Mă întrebam de ce am mers întotdeauna, cu atîta încăpățînare, împotriva curentului. Mă întrebam cît era necesar din aceasta pentru a mă despăgubi într-o situație pe care o consideram negativă, instrument pentru o expresie mai liberă în sine, și cît era „reacție la", și dacă credința în posibilitatea unei munci de reconstrucție nu era oare prematură din punctul de vedere istoric și de aceea poziția mea voluntaristă și în definitiv, avangardistă, chiar în sens negativ.

Era oare suficient să înțeleg că anumite valori erau „în criză" și că a deprecia realitatea, tocmai pentru că valorile sale erau „în criză", nu reprezenta un remediu pentru a putea înfrunta acele valori și a le reîncărca cu sens pentru a încerca reprezentarea lor ca valori noi, în criză de reînnoire, mai degrabă decît în criză totală? Evident nu era suficient și mi se părea că munca mea conținea, în fond, această greșeală.

O reflecție în acest gen nu putea duce la convertiri, deoarece nu privea judecata asupra realității, ci asupra modului de a o înfrunta. De pildă, să

ne gîndim la ceea ce se spune că este „violența" mea. Eu nu sînt violent, simt în mine o mare dragoste pentru lume, care pentru un pictor trebuie să fie și dragostea pentru pictură. Totuși m-am exprimat, cu precădere, în forme violente. Aceasta se datora faptului că nu apreciam în mod just posibilitățile și vremurile și mă lăsam tîrît de speranță și de nerăbdare.

Nu sînt expresionist (și privind bine, nici unul din tablourile mele nu este) totuși înțeleg că am putut să trec ca atare.

Practic, de la sfîrșitul anului 1963 am făcut numai experiențe. Desigur nimic care să semene cu ceea ce este numit „experimentalism". Încercări, căutări pentru a mă lămuri pe mine însumi. Am făcut o statuie, nu o adevărată sculptură, ci o imagine picturală realizată în trei dimensiuni; și am pictat un ciclu de tablouri, plecînd de la Morandi, un pictor foarte departe de mine. Totuși aceasta nu s-a făcut cu sufletul unuia care vrea să caute un stimul în zonele cele mai îndepărtate de el, ci cu toată naturaleța; o căutare personală, între atîtea posibile, care putea să rămînă în limitele unei singure picturi și care apoi m-a pasionat și m-a condus la dezvoltarea ideilor mele.

Cred că nu este greu să pictezi, așa cum nu este greu să scrii; este greu să gîndești. Trebuie să privești și să gîndești. Nu să privești *pentru* a căuta imagini, sau „să gîndești la pictură", ci să privești și atît, să gîndești și atît. N-aș ști să spun altceva.

Americanii spun că mișcarea Pop a eliberat arta lor de trecut (adică de cultura europeană) punînd artiștii în fața „lucrurilor așa cum sînt", în căutarea de „valori pozitive", în ambianța orașului american.

Ceea ce contează, cred, este faptul că mișcarea Pop nu oferă propuneri stilistice. În acest sens este eliberatoare în ceea ce privește revenirile de gust periodice și propune un comportament diferit al artistului, o atitudine liberă față de experiența directă, lipsită de orice expresionism (abstract sau nu) al lumii, al lucrurilor comune și concrete,

în care sîntem scufundați, de la care artistul obține noi imagini estetice.

Operațiunea a fost, cel puțin în prezentarea sa, aristocratică și intelectualistă, dar conține totuși un fond „popular comunicativ".

În afară de aceasta, o asemenea prezentare poate să se adreseze întregii lumi vizibile și numai o critică care a pierdut simțul ridicolului poate să creadă că a picta o sticlă de oranjadă este modern și în acord cu societatea de consum, în timp ce a picta o portocală aparține lumii țărănești. Chiar și pentru acele experiențe care nu ignoră „comics"-urile sau desenul publicitar este vorba de o căutare de mijloace de comunicare populare, de însușire a unor elemente deja populare.

Spunem arta pop, dar fenomenul este mai vast și depășește cu mult acea propunere particulară. La bază era realismul; nevoie, sete, mai mult sau mai puțin conștientă, dar desigur foarte puternică, de realitate, de lucruri concrete. Incertitudinea, prezumția așa-numiților inventatori de forme a devenit insuportabilă fie rațiunii, fie sufletului.

Despre arta pop se poate spune orice, „realism capitalist", naționalism merceologic american" etc., etc. Dar nici una din aceste acuzații, toate adevărate în parte, nu schimbă substanța faptului. La urma urmei este revenirea obiectului, rebeliunea și negația totală necondiționată și definitivă a artei abstracte, care supraviețuiește în forme cinetice, operative, optice etc. Este vorba de izbucnirea plauzibilă a practicii abstracte, cu oferta de noi plăceri vizuale. Mor totuși diformul și informul, pitorescul, decadentul, mor toate acestea și rămîne elementul vital, vitalizant, degenerat, încărcat de ironie, de spectacol, de tendința de a provoca scandaluri, de suprarealism, de obiecte gigantizate sau traduse în alte materiale surprinzătoare, jocuri tehnice (ecran de pînză sau de hîrtie pictat cu motive publicitare care se expune publicului iluminat din spate, imprimări, proiecții scenografie), dar apte a comunica, cu un limbaj

simbolic, abreviat, pe baza căruia înțelegerea cu publicul este automată.

Acest limbaj este în parte acela al desenatorilor de comics-uri; aceștia existau deja pe vremea expresionismului abstract, a informalului etc. Totuși nu comics-urile sînt acelea care desfășoară funcția de omologare a unui gust elaborat al artei și încă neînțeles de public (așa cum afirmă, mi se pare, U. Eco). Dimpotrivă.

Spun aceste lucruri pentru a încerca să lămuresc că mișcarea Pop nu mă interesează ca formă de gust și de modă, ca ultimă sau penultimă găselniță „avangardistă", ci tocmai pentru ceea ce conține împotriva a toate acestea, fără voia ei, și de aceea nu poate să-mi condiționeze munca, nici să-mi sugereze vreo cotitură sau convertire. Mi se pare de asemenea un lucru pozitiv faptul că toate „cercurile bune" ale modernismului au făcut scandal, faptul că le-a fost teamă că s-a rupt firul unei istorii „cu totul logice", așa cum a fost ea fabricată pînă la Fautrier.

Am crezut întotdeauna că toate tendințele care au apărut după război au fost variații, în definitiv sterile (chiar și atunci cînd conțineau argumente juste), aleatorii și neproductive în rezultatele lor. Desigur au existat artiștii, personalitățile care în pofida climatului și a regulilor jocului au oferit excepții mari: Gorky, Pollock, de Staël, de Kooning, și alți cîțiva.

„Moderniștii" din generația mea nu au adus decît puține contribuții picturii; și încă mai puțin generația care a urmat după a mea; nepoței, aceștia, nu ai mei, ci ai lui moș Bresciani. În afară de cîteva cazuri izolate, s-au străduit să născocească tot felul de formule prezumțioase și fără viitor. În orice caz revenirea la obiect nu este contrareformă.

Arta abstractă este și a fost contrareformă, cu toată zona de căutare, întemeiată pe „valori" plastice născute printr-o artă de reprezentare, figurativă, și aplicate, în schimb, judecăților formale ale non-figurației.

Se spunea că era vorba de a afirma libertatea artistică.

Este o minciună — e un lucru diferit de urmărirea obținerii unei „exprimări libere". Această încercare este făcută din meditație, analize, renunțări și este contrariul lui „a face ceea ce mi se pare", deoarece dacă libertatea spiritului este o cucerire dificilă și lentă, încă și mai dificilă și lentă este obținerea unei exprimări libere, necondiționată de piedici culturale, de condiții de gust, de influențele ambianței; adică de trecut și de prezent, dar în sensul că trecutul și prezentul trăiesc, pot să trăiască numai printr-o exprimare liberă și să aibă semnificația lor justă, umană, inalienabilă.

Multe dintre lucrurile pe care le-am spus mi se pare că le regăsesc (amestecate cu altele, pe care pot chiar să nu le împărtășesc sau pentru că sînt prea bătrîn pentru a le înțelege) la unii artiști tineri. Dacă aș avea forța să mă las „influențat de ei", aș fi fericit, aș considera-o ca un semn bun pentru mine. Dar nu este vorba de aceasta.

Acestor tineri nu le pasă deloc de Kandinsky, de Dubuffet sau de Duchamp și firește, nici măcar de mine, dar acesta este felul lor deschis, semnul unei atitudini noi, nu contradictorii și în curs de dezvoltare, ci liberă și spontană.

Eu nu cred că un artist înfruntă realitatea cu intenția de a o transforma; dacă în cazul meu a putut să pară așa, înseamnă că au existat sau există interferențe (ale mele proprii, se înțelege) ideologice sau de alt gen, care mi-au falsificat munca. Pentru un artist problema este numai de a cunoaște și desigur a cunoaște și a transforma nu este un proces indirect. Pictorul pictează *lucrurile*, nu *ideile*. Dacă există idei în pictor și sînt idei *adevărate* și nu veleități, ele se desprind din lucrurile pictate.

Eu cred doar că unii dintre acești tineri mă ajută să fiu eu însumi, să fiu mai bun „decît am fost", cu mai puține vicii, cu mai puține încăpățînări și nimic altceva.

A fi *en la edad climatérica de su vida* poate însemna numai pentru un nebun o amînare; eu nu dispun decît de ceea ce posed, nu pot face altceva; pot totuși să am păreri referitoare la prezentul meu și să mă servesc de ceea ce îmi oferă el pentru a înțelege mai mult.

Despre indiferența ideologică a tinerilor s-ar putea spune multe lucruri. Nu se aude altceva decît „aceasta este ora lui Marx" și există un sector al tinerei picturi (și unii dintre cei mai buni militează aici) care este în mod declarat ideologică și uneori chiar prea mult. Spun „chiar prea mult" deoarece cred că pictura nu este *ideologie*, ci filosofie și conștiința artistică nu este conștiința *ideologică* a lumii, ci conștiința filosofică a realității.

(Dealtminteri în sectorul avangardei italiene actuale sînt reprezentate ambele direcții și fiecare are bunele sale argumente).

Eu sînt o fire „angajată" la maximum, dar nu cred că un artist poate să stea mereu cu ideologia în mînă fără să riște să o lase să cadă.

Într-un artist, adică într-un om există totul: dragostea, prietenii, lecturile sale, cerul, copilăria, călătoriile, există lumea complexă a experienței sale. Și dacă el este un *om* angajat, responsabil de sine însuși din punctul de vedere civil, acest lucru se va vedea în tot ceea ce face. Uneori el va fi așa, în mod expres, pe față, fără nici un văl de obscuritate-aluzie, alteori nu. Nu este nevoie să dăm exemple. Nu există nimeni care să mă contrazică.

Sînt convins că arta, pictura, este pe cale să renască, sau de-a-dreptul să se nască, conform unei interpretări exacte a acelei „morți a artei", despre care vulgar-marxiștii au elucubrat atîta, legînd-o de dezvoltarea mijloacelor de comunicare în masă etc.

Este vorba să se beneficieze oarecum de aceste mijloace, să se recupereze noi surse de comunicație vizuală, adică să se integreze viziunii noi mijloace. Să faci umane acele mijloace și nu să devii victima lor. Și să înțelegi că trebuie să fim mai comunica-

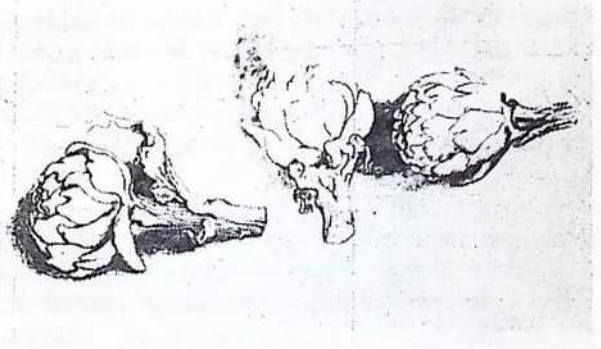
tivi. Exact contrariul a aceea ce sînt pe cale să spună profeții „nimicului", contrariul tuturor aristocraților inefabilului de care avem buzunarele pline.

Schifano are dreptate atunci cînd spune că adevărata mișcare Pop este televiziunea. Dar aceasta înseamnă că totul urmează să fie făcut, într-o lume care este pe cale să se nască, chiar și pentru artă.

Cînd Schifano spune „eu am tablourile numărate" mi se pare că este o cochetărie a sa, chiar dacă nu este cu totul nejustificată, deoarece privește o *metodă* pe care, în parte, tinerii pictori o suportă, de aceea nu-l privește numai pe el și pe prietenii săi italieni, dar și pe prietenii și maeștrii lor americani, sau pe alții mai tineri decît el, care au făcut ca metoda (avangardistă) și problemele limbajelor, pur și simplu tehnice, să cîntărească foarte greu asupra complexei operațiuni de a picta și asupra rațiunilor sale.

În sfîrșit nu cred ca pictura lui Schifano și de asemenea alte experiențe ale tinerilor să fie „exact contrariul" a ceea ce am făcut și fac.

Aceasta este „exact contrariul" picturii abstracto-concrete, desigur , al informalului, al acelui complex de idei care a dominat situația atistică, fără a o duce mai departe. La un moment dat este ne-



Anghinare, 1972

cesar a fi coerent; pictura lui Schifano, precum și aceea a multora dintre prietenii săi, deși pare că descinde dintr-o origine ale cărei etape au fost parcurse toate de o anumită critică (fără a merge totuși la nici o înmormîntare) îl contrazice profund și este mai apropiată, în esența sa, de aceea a altor tineri care nu au avut nimic de-a face cu acea origine și de care eu am fost și sînt foarte apropiat, atît în luptă cît și în polemică.

ARTISTUL, PUBLICUL, PIAȚA

Răspunsuri la o anchetă a revistei „I Futuribili"

1. Care sînt raporturile pe care munca D-voastră înțelege să le instituie cu publicul? Sînteți interesat de un public vast, de masă sau de un public de „prieteni" ori de un public de cunoscători și de amatori?

R. Nu am crezut niciodată, nici pe departe, că „prietenii" sau așa-numiții „microbiști ai lucrărilor" constituie publicul.

Publicul sînt oamenii: de la ei primim și lor trebuie să le restituim. (Printre acești *oameni* sîntem noi înșine precum și cunoscătorii și prietenii.)

Cea mai sinceră autocritică pe care o fac în legătură cu munca mea este faptul că nu reușesc, cum aș dori, să elimin cu totul din mine însumi tendința de a interveni în mod prea agresiv, tendința de a forța lucrurile, din frenezia de a le pune în lumină, de a le indica, aproape de a le impune.

În toate aspectele formalismului, așa ca și în orice „expresionism", este implicată o componentă autoritară. Pictorul nu poate ignora lucrurile și nu trebuie să exercite o violență asupra *lor*. Mai degrabă va fi vorba de a pune în lumină violența *lucrurilor*.

I. Ce funcție dați pieței, galeriilor, muzeelor? Le considerați necesare sau ele pot fi depășite de alte instituții, de alte mijloace de comunicare?

Care sînt, după părerea D-voastră, perspectivele artei contemporane?

R. Problema privind „funcția" artei este legată de aceea a „comitentului". Astăzi adevăratul comitent este criticul. Și pe acest nou tip de comitent-mediator se angrenează astăzi organizarea vieții artistice.

În abstract ar fi ușor să pui o cruce pe cuvintele piață, galerii, muzee. Dar știm că rebeliunile îndrăznețe, născocirile anarhice și unele aspecte mai intelectualiste „ale artei sărace" se încadrează în sistemul ferestrei, după ce s-a ieșit trîntind ușa. „Piața" este unul dintre instrumentele societății profiturilor și pentru a se sustrage societății profiturilor nu este suficient să se facă un siaj, cu barca cu motor, pe oglinda mării.

În realitate societatea profiturilor *vinde și cumpără* chiar și dîra nesigură a unei bărci cu motor pe oglinda mării.

Nu numai galeriile dar și muzeele sînt instrumente ale pieței, nu mijloace de comunicare, decît cel mult pentru cercul „prietenilor" și al „cunoscătorilor".

De aceea va fi nevoie să se găsească alte forme de comunicare și ele pot fi găsite; dar bineînțeles nu născocind instrumente intelectualiste sau sociologice în mod abstract. Societatea este, după cum se știe, în criză, dar nu în stază: ea se mișcă și se transformă. Luptele sindicale și presiunea tineretului accelerează procesul de transformare. (Printre aceste forme poate să existe, dacă este activ, și refuzul de a se servi de mijloacele tradiționale ale societății burgheze.)

Dar cred mai ales că noile instrumente de comunicare trebuie să derive din însăși munca artiștilor care simt nevoia de a da un sens funcției lor. Desigur pot (și trebuie) să se găsească forme directe de comunicare și de intervenție (să ne gîndim la înflorirea manifestelor improvizate în

cursul lunii mai 1968, la Paris. La utilizarea dată, în Mexic, lui *taller de gráfica popular*, etc.). Dar nici nu ne putem mulțumi cu aceasta. Și din cauză că „stampele" sau „multiplicările" cresc imediat ca preț și sînt retrase de pe piață; și manifestele din Mai au fost absorbite de către editură și transformate în afacere. Tot ceea ce se face este supus legii inexorabile a mărfii și a profiturilor.

Am pictat, în '68, un mare panou despre „Mai"; ei bine, a sfîrșit prin a ajunge într-un muzeu german occidental. Dar pentru aceasta nu pot inculpa numai inexorabilitatea structurii și înspăimîntătoarea ei capacitate de digestie. Evident există ceva în acea pictură care asigura un anumit destin, chiar dacă eu doream contrariul. Va fi vorba de a îndepărta orice zgură, orice rămășiță de compromisuri cu piedici conjuncturale, respingînd orice ademenire a modei; va fi vorba de a regăsi un contact veritabil cu realitatea și cu dinamica ei. Procedînd astfel cred că se vor putea ataca mai adînc vechile structuri ale societății în criză, se va putea colabora cu celelalte forțe care împing spre restructurarea societății.

Nu am împărtășit niciodată teza „avangardei secunde" deoarece, în pofida unor puncte de vedere pătrunzătoare și fascinante, a constituit mereu o dispută „între noi". Cred că s-a ajuns la clipa socotelilor, dacă vrem să lămurim care poate să fie astăzi funcția artei.

Funcția artei nu este aceea de a stimula „mijloacele mentale", ci de a ajuta omul să se înțeleagă pe sine însuși în lume, plecînd de la lucruri, sentimente, fapte. Toți sînt de acord, în principiu, dar în fapte se acoperă cu alibiul că între conștiința funcției și posibilitatea de a o exercita există „un zid de netrecut".

Ei bine, este vorba să depășești acel zid și, de aceea, să eviți a purta în circă greutăți care împovărează. Să încerci a te deprinde cu inteligența lucrurilor și nu să te împovărezi cu o inteligență care răstoarnă lucrurile. Să privești scopul și nu mijloacele la care am privit deja destul.

S-a spus că „completa transformare a lumii într-o lume de mijloace mai degrabă decît de scopuri este ea însăși consecința dezvoltării istorice a mijloacelor de producție". Nu este suficient să constatăm aceasta.

Astăzi se acționează pentru a modifica ceea ce părea în mod fatal a fi dezvoltarea istorică a mijloacelor de producție.

De ce n-ar trebui să acționeze în același sens și artiștii? Astăzi nu putem să ieșim din încurcătură spunînd că arta este în criză pentru că societatea este în criză („Ce pot să fac dacă astăzi valorile nu sînt foarte stabile?" /Calvesi/). Realitatea se modifică, acționează pentru a ieși din criză: arta va trebui să-și dea contribuția la aceasta.

Chestiunea va fi înfruntată în interiorul procesului societății, în conștiința faptului că nu întotdeauna în artă (sau nu numai în artă) este vorba să găsești forme de intervenție directă, ci că există o altă funcție a artei, importantă și utilă, asemenea altor activități umane care tind spre progres și anume aceea de a spune adevărul, de a căuta adevărul, de a comunica adevărul, așa cum se prezintă el.

Dewey scria: „Convingerea inteligenței de a imagina un viitor care să fie proiectarea a ceea ce este dezirabil în prezent și de a inventa instrumentele pentru a-l realiza", este salvarea noastră.

Aceasta este adevărat, cu condiția să se știe că „dezirabilul" este înțeles ca exigență a colectivității și nu ca intuiție și speranță subiectivă.

II.

PICTORII

ÎNSEMNĂRI DESPRE RAFAEL

Doamnelor și Domnilor,

Aș dori înainte de toate să-mi cer scuze: ceea ce voi spune nu va fi o lecție de istorie a artei; nici măcar o conferință, poate. Cînd prietenii din Urbino m-au întrebat cum consider că trebuie să fie anunțată conferința mea, nu am reușit să găsesc alt titlu decît acesta: *Insemnări despre Rafael*. Și de însemnări este vorba în realitate, cu limitele, conciziunea, caracterul direct, discontinuu, pe care-l au însemnările.

Rafael este un pictor dificil. Chiar simplul fapt că el apare atît de clar, atît de limpede, atît de „popular", pare să conțină o cursă, pare să insufle o bănuială.

Acea claritate și simplitate sînt de fapt un rezultat și pentru a le înțelege trebuie să știm să întreprindem o lungă și serioasă călătorie, să pătrundem în țesătura invenției sale, a desenului său, a culorii sale.

Apoi este deosebit de greu să vorbești astăzi despre aceasta, în epoca antirenașterii și a antiumanismului, în care sufletul colectiv, nesatisfăcut de valorile pe care le-a elaborat civilizația, pare să simtă nevoia nu de a le reînnoi și a le reda vigoarea, ci de a le ultragia.

Într-o carte publicată recent și care se intitulează tocmai *Antirenașterea*, se spunea: „Neîncrede-

rea noastră este valabilă pentru toate momentele clasice, precum Roma lui Rafael și aceea a lui Poussin, mai puțin giorgionesc. Și entuziasmul nostru se îndreaptă spre tot ceea ce a fost definit, în mod constant, de către critica clasicizantă, drept capriciu, monstruozitate, fantezie, barbarie: ca decorația medievală, deformațiile goticului târziu și cele manieriste, rococo-ul". Aceasta este o declarație impecabilă a gustului epocii noastre; și se știe că „gustul" posedă puteri oculte care adesea influențează concluziile rațiunii.

Dacă o atitudine de gust este legitimă, în comparație cu alte momente ale gustului, atunci cînd se transformă în apreciere estetică absolută, devine o serioasă piedică pentru a înțelege.

Incidental aș vrea să spun că și astăzi se afirmă aspirația spre clasicism, măcar ca o recuperare dialectică. Dar se întîmplă că sensul clasicismului se exprimă prin intermediul abstractismului geometric (de la Mondrian la Vasarely), sau de-a-dreptul prin *industrial design* și arta programată.

Astăzi se pun diverse ipoteze referitoare la „moartea artei". Opera de artă nu mai contează prin sine însăși, contează mecanismul intelectual, contează conceptele pe care le presupune și provocările pe care le conține.

Discuțiile despre artă și industrie, despre pictura „urbană", etc., deși pornesc de la exigențe reale și se întorc împotriva nostalgiilor naturaliste care împiedică a se vedea realitatea în mișcarea ei, se rezolvă în mod obiectiv în negarea naturii și prin urmare a totalității lumii și a realului. Exasperarea, mitul civilizației tehnologice par să împingă tehnica și știința să devină în loc de o îmbogățire a omului, un instrument de distrugere a naturii și a omului însuși.

Aceasta este o digresiune amară referitoare la criza de valori a civilizației noastre. Dar este în spiritul acestei crize faptul că un pictor, firește în mod atît de fericit, cu un echilibru atît de înalt și uman, în mod atît de clasic terestru și italian,

atît de comunicativ cum este Rafael, poate să apară multora aproape de neînțeles.

Rafael este un pictor subtil, care nu te strînge de gît, nu urlă, nu se exprimă prin paradoxuri, nu vrea să provoace senzații violente.

Cum ar putea un asemenea artist să străpungă pielea de rinocer cu care sîntem acoperiți?

Omul contemporan este atît de grosolan încît confundă clasicismul cu neo-clasicismul, nu știe să distingă umanismul adevărat de umanismul retorilor, umanismul pozitiv al omului de umanismul abstract al picturii bombastice proaste.

Dar este adevărat și faptul că în persoana lui Rafael s-au incrustat atîtea declamații retorice încît cel care nu vrea să-și dea puțină osteneală nu reușește să vadă care este realitatea.

Pentru a face aceasta va fi necesar deci, în primul rînd, să se curețe terenul de mitizări, de retorică, de mistificări.

Demistificarea este un cuvînt la modă: „Nu se mișcă o frunză care să nu vrea demistificarea". Trăim în mijlocul unei armate gălăgioase de demistificatori. Totuși atîta demistificare servește adesea spre a descoperi noi mistificări și noi mituri. De aceea nu înțeleg să supun această exigență valului modei (deoarece exigența de demistificare există și este adevărată), ci unui principiu de ordine critică, istorică și morală.

Mistificarea și mitizarea pe valul gustului au adus la schimbări alternante ale soartei lui Rafael. Din clipa morții sale, prestigiul lui mergea cînd în sus cînd în jos, un secol pentru, un secol contra. Am asistat la creșterea succesului lui Rafael și la decăderea succesului lui Michelangelo și invers. Și este cunoscut faptul că începînd cu critica romantică Rafael se bucură de un succes foarte redus.

Astăzi, pentru a-l „demistifica" pe Rafael, se mistifică Michelangelo și se exagerează interpretarea romantică. Astăzi se afirmă că valoarea lucrării constă în „neterminarea acelei lucrări" (și cu aceasta se respinge însăși ideea clasicității)

și se încearcă salvarea lui Michelangelo vorbind despre neterminarea lucrărilor lui.

Dacă îmi este permisă o remarcă, aș vrea să notez că dacă este adevărat că bogăția și inconstanța solicitărilor cognitive la Leonardo și sentimentul tragic al operei lui Michelangelo (în afară de multe circumstanțe externe) au determinat deseori pe acești doi artiști să întrerupă sau să lase neterminate unele din operele lor (în timp ce la Rafael este întotdeauna „totul făcut", fie de mîna sa, fie condus de mîna sa), este tot atît de adevărat că atît Michelangelo cît și Leonardo tindeau spre finit. Într-adevăr, pentru Leonardo o operă era întotdeauna non-finită, deoarece era perfectibilă, prin tensiunea sa abstractă spre o idee științifică a viziunii. Și, în ceea ce îl privește pe Michelangelo, oricine a putut să vadă de aproape bolta Capelei Sixtine sau să privească acea marmoră finită în mod incredibil care este *Moise*, poate să-și dea seama de ce grad de finisare era capabil Michelangelo și spre ce grad de finisare tindea. O finisare absolută. O „finisare" tehnică atît de absolută de care Rafael matur putea să se dispenseze s-o urmărească, conceptul finitului fiind pentru el un concept interior, intern stilului. Este suficient, de pildă, să privim generozitatea, libertatea de factură a grupului de purtători ai tronului din tabloul *Messa de Bolsena*; una dintre cele mai înalte probe de realism pe care le-a dat pictura.

Rafael încredințează istoriei o serie de opere desăvîrșite. Și este adevărat că mai ales în ultimii ani intervenția ajutoarelor este din ce în ce mai largă. Dar forța școlii este de așa natură încît căutarea mîinii care execută are o importanță destul de relativă. Chiar și acolo unde este ușor să se observe o oarecare intervenție datorată mîinii lui Giulio sau a lui Penni, niciodată pictura nu pare să piardă din măreție, din energie, din evidență, din invenție.

Chiar și această posibilitate aparține sentimentului clasic al artei. În nici un alt moment, dacă nu la Roma sau la Atena, acest lucru nu ar fi fost

posibil. Aici intervenția ajutoarelor se confundă cu personalitatea lui Rafael, cu invenția sa individuală.

Astăzi, și centenarul lui Michelangelo a fost o ocazie favorabilă, se obișnuiește să se arunce pe spinarea lui lată toate angoasele noastre (și pseudo-angoasele noastre), să se pună pe socoteala lui rădăcinile morții artei, să se treacă în contul său teoriile referitoare la opera deschisă și chiar și disputele provinciale privind arta non-figurativă și parabola ei.

La expoziția lui Michelangelo, deschisă acum la Roma, și care este, puțin spus, un neobișnuit exemplu de lipsă de preocupare și un exemplu de arbitrar, s-a ajuns la inventarea unor „echivalente plastice" ale cupolei Sfîntului Petru, adică a unei „opere plastice". (Aș putea să înțeleg echivalentul plastic a ceea ce nu este plastic, dar echivalentul plastic al unei opere plastice mi se pare stupid.)

Aversiunea criticii contemporane și a gustului modern împotriva clasicismului are desigur motivele sale. Excesele și abuzurile de abstracțiuni retorice înfăptuite de critica neoclasică și post-clasică (și poate și simpatiile clasiciste care însoțesc de obicei dictaturile) se unesc, nu ultimele, cu cele mai adînci motive de neîncredere față de tot ceea ce este clasic și stabil, cu criza generală a valorilor.

Firește este adevărat că mitul, fabula străină academizantă, de la catedră, referitoare la Rafael, a reușit să facă dintr-un om viu, dintr-un creator dens de vitalitate, un manechin inert. Aceasta privește totuși incomoda poziție de a lupta pe două fronturi. Pe de o parte împotriva anti-clasiciștilor și antiumaniștilor de astăzi, iar pe de altă parte împotriva retoricilor divinizatori de ieri dar care au supraviețuit. Adică împotriva a două mistificări echivalente.

Deformarea personalității lui Rafael are origini îndepărtate.

De la interpretarea lui Wölfflin, după părerea căruia calitățile lui Rafael „rezidă în efectul

ansamblului" (critică destul de stranie, ca și cum ar exista o frumusețe a particularităților separabile de ansamblu și invers), la acuzațiile lui Luigi Serra, care consideră desenul lui Rafael mai puțin semnificativ decît acela al unui Pollaiuolo, sau ale unui Tura, care-i acuză culoarea ca fiind mai puțin eficientă („nici măcar apropiată") decît aceea a maeștrilor venețieni, chiar a celor „de categoria a doua", pînă la mai explicita lipsă de interes a criticii moderne (să notăm penuria recentelor contribuții referitoare la Rafael), de unde o serie întreagă de interpretări limitative.

Sînt puțini critici care au evitat simțămîntul aproape de plictiseală pe care modul său de a lucra pare a-l fi provocat; sînt puțini aceia care au știut să citească accentele mai adevărate, uneori chiar dramatice, prezente la Rafael, deși sînt justificate, compuse în acea măsură clasică ce menține vigoarea întreagă a cuvintelor, fără ca tonul lor să devină prea tăios sau prea stins.

Este greu de înțeles cum pornind de la pictura lui există o fundamentală atitudine realistă (realistă în cadrul concepției renascentiste referitoare la adevăr, care a fost aleasă) și în care se unesc două concepte de „imitație" (a reproduce din lucrurile naturale) și de „idee interioară".

S-a discutat foarte mult despre poziția contrară a celor două concepte de imitație și de idee interioară și s-a ajuns a presupune atîtea lucruri despre „idee" pînă la a o transforma într-un atac armat împotriva naturii.

În afară de aceasta, deducția conform căreia în secolul al XVI-lea, prin intermediul imitării maeștrilor și mai ales prin supunerea față de un propriu nucleu interior, a început definitiva îndepărtare de natură, pare să fi dobîndit un credit din ce în ce mai mare, astfel încît pentru unii cercetători antirenașterea a început în inima renașterii și de aici își are originea filonul „mai consecvent" al unei istorii a artei care s-a dezvoltat în secolele următoare, pînă la căderea în brațele noastre contemporane.

Este foarte adevărat că „ideea interioară" este una dintre marile noutăți ale Renașterii, ba chiar este una dintre marile tatonări spre viitor, care l-au făcut pe Engels să spună că în Renaștere se împlîntă rădăcinile lumii moderne. Dar nu se poate face din „ideea interioară" un soi de cal troian, o insectă distrugătoare, care procedează prin negații succesive pînă în zilele noastre.

Conceptul unei „idei interioare", de „frumusețe văzută în adîncul inimii", căreia i s-a dedicat atît de mult Rafael, este un concept nou, modern, cu totul diferit de „ideea înnăscută" platoniciană. Este o intervenție a intelectului în ajutorul adevărului și în comparație constantă cu vizibilul, pentru a alege, pentru a prezenta realitatea în aspectele sale cele mai tipice și cele mai înalte; este o concepție nouă a formei, participantă și activă, în cadrul respectului pentru vizibil.

Manieriștii sînt aceia care re-platonicizează ideea renascentistă, repropunînd o reînviere a sugestiilor medievale.

În concepția clasică, controversa dintre ideile de imitație și cele de perfecțiune nu implică nici un conflict ideologic sau estetic.

Pentru Giotto și Masaccio fusese vorba de a lichida stilizarea medievală și de a-și încheia conturile cu adevărul, fără alte intervenții. La începutul secolului al XVI-lea se nasc noi probleme: există scrisoarea amintită de Dolce, adresată lui Baldassarre Castiglione, în care Rafael, vorbind despre *Galatea*, spune: „... pentru a picta o femeie frumoasă, va trebui să le văd pe cele mai frumoase, cu condiția ca Domnia Voastră să fie împreună cu mine, pentru a face cea mai bună alegere. Dar neexistînd judecători buni și femei frumoase, eu mă folosesc de *o anumită Idee care îmi vine în minte*".

(După toate probabilitățile scrisoarea este a lui P. Aretino dar, dacă nu cuvintele, măcar concepția este a lui Rafael.)

Referitor la metoda lui Rafael, Vasari ne informează că „studiind străduințele vechilor maeș-
137 tri și ale celor moderni, a luat de la toți ceea ce

a fost mai bun și făcînd din ele o culegere a îmbogățit arta picturii cu acea totală perfecțiune pe care au avut-o figurile lui Apelles și Zeusi..."

Și de asemenea Castiglione în *Curtezanul* spune: „Nu ați citit voi despre acele cinci fete din Crotona care, printre altele din acel popor, au ales pe pictorul Zeusi să facă din toate cinci o singură figură de o frumusețe excepțională"?

Aș dori să reamintesc cîteva note ale lui Delacroix, privind pe Rafael, referitoare la aceste probleme. Citîndu-l pe Edmund About, Delacroix afirmă: „Rafael găsește în mod infailibil cotiturile juste și se ține de ele; Ingres, atunci cînd nu a știut să o găsească pe cea bună, recurge la două sau trei; Boughereau o găsește pe cea bună, dar o învăluie în celelalte".

Tot Delacroix, reproducînd o profesiune de credință din *Poetica* lui Boileau (*ce que se conçoit bien s'énonce clairement*), spune: „execuția lui Rafael este... precisă, pentru că în spiritul său ideile și sentimentele sînt clare".

Și de asemenea vorbind despre ușurința lui Rafael, observă că „dintre toate aspectele posibile ale unui lucru Rafael îl alegea pe primul... De aici minunata sa sobrietate, măsura constantă: niciodată extravaganțe, niciodată josnicii, nici trivialități".

Și aceasta în mod evident nu pentru că nu folosea cu absolută libertate „toate formele naturii", ci pentru că nu baza eficiența sa reprezentativă pe ceea ce este, prin sine însuși, straniu și neobișnuit.

Ușurință în „dificultatea perfecțiunii"; religiozitate care constă în a sculpta sau a picta „frumosul trup uman armonios", fără expresii psihologice forțate, fără gesturi lipsite de eleganță sau gesturi teatrale.

(Michelangelo spunea, citîndu-l pe Francisco de Hollanda, că: „Adevărata pictură nu va face niciodată să se verse vreo lacrimă. ... Pictura bună este religioasă, și plină de devoțiune prin ea însăși, deoarece printre înțelepți, nimic nu

înalță mai mult sufletul... decît dificultatea perfecțiunii".)

Romain Rolland va fi acela (și Grimm va spune același lucru despre Rafael) care va arăta cum în mintea lui Michelangelo exista o „...înrudire între frumosul Dumnezeu al Calvarului și Zeii Olimpului" și tot Romain Rolland va fi cel care, referitor la desenele lui Michelangelo de la Oxford, va observa „la care anume sursă a realismului se călea geniul abstract al lui Michelangelo și din ce *noroi popular* anume sînt plămădiți eroii săi".

La Rafael cultura greacă antică nu este nostalgie, imensul arc al culturii clasice ia o formă nouă, reintră cu naturalețe în atmosfera secolului al XVI-lea. Arhitecturile sînt acelea pe care le înălța Bramante sub cerul Italiei secolului al XVI-lea, faldurile erau acelea ale pelerinelor contemporanilor săi; cizmele lui Heraclit, din tabloul *Școala din Atena*, erau cizmele contemporanului său Michelangelo.

Lumea antică respiră la Rafael cu respirația secolului al XVI-lea, cu atmosfera, obiceiurile, viața, societatea Romei din acel secol.

Cu cît este mai „antic", cu atît privește mai mult membrele șlefuite și armonioase ale sculpturilor dezgropate, cu atît trăiește mai mult acea cultură a prezentului său, pe carnația frumoaselor sale modele din cartierul Trastevere.

Cultura greacă antică este realitatea. Realism și pildă oferită de greci.

Considerațiile citate aruncă o lumină asupra concepției renascentiste și rafaelite referitoare la modul just de a lucra în artă.

1. Artistul alege (și este greu a fi „buni judecători") printre diferitele exemplare acele particularități care se apropie cel mai mult de ideea sa de perfecțiune.
2. Artistul, studiind maeștrii antici și moderni, „ia de la toți ceea ce este mai bun" (care apoi vor sta la originea altor teoretizări mecanice/caraccism, eclectism/).

3. În sfîrșit artistul trebuie să răspundă unei idei a lui proprii, „unei anumite idei care îmi vine în minte", la ceva interior, unei imagini interioare care trebuie reprodusă.

Și este, firește, altceva decît subiectivismul absolut; este vorba de o tensiune naturală, de o „pornire" în care atît frumosul cît și adevărul au o importanță egală, aproape confundați unul cu celălalt.

Dar toate acestea se exprimă printr-un echilibru constant. Nici unul dintre aceste elemente nu este „avangardist", adică exclusivist, nici una din aceste contribuții nu tinde să le suprime pe celelalte.

Este suficient să-l privim pe Rafael în mărturiile sale pentru a vedea că cele două concepte, imitație și idee, nu sînt opuse, ci se împletesc într-un echilibru superior.

O primă schemă de care trebuie să scăpăm este aceea a „marii Renașteri", personificată de trinitatea titanilor, desprinsă de perioada dinainte și de cea care urmează (prerafaelism și manierism).

Este ușor, și s-a făcut așa într-o largă măsură, a se pune la adăpostul acestei triade. De aceea au fost destul de folositoare contribuțiile recente, care au clarificat semnificațiile critice specifice relative la fiecare dintre aceste trei personalități. Aceste precizări necesare nu trebuie totuși să ne facă să creăm o nouă schemă (o schemă a antischemei), conform căreia Leonardo este respins în întregime în secolul al XV-lea, iar Michelangelo, angajat cu totul în „manieră", lăsînd responsabilitățile academismului clasic pe seama insulei fermecate a lui Rafael.

Este limpede că era necesar să se „demitizeze" acea trinitate și noile lămuriri critice au permis o interpretare, mai puțin preconcepută, a celor trei artiști. Dar în același moment în care se analizează nucleele caracterizante ale personalităților, nu trebuie să se piardă din vedere ceea ce îi unește, ceea ce aparține acelor extraordinari douăzeci de ani de la începutul secolului al XVI-lea.

Ani care sînt rezultatul unui proces cultural și creator, acoperișul unei clădiri înțelepte la care, piatră cu piatră, s-au străduit două secole de cuceriri, de experiențe, de descoperiri, de studii. Nu este o întîmplare, nu este un miracol faptul că asemenea rezultate ajung să cadă, la un anumit moment de maturizare, în mîinile unui grup de oameni, dintre care cei mai puternici, mai capabili și cu mai multă autoritate (dintre care fiecare ar fi suficient, el singur, să umple cu măreție o întreagă epocă), ci semnul unei maturizări istorice și politice.

Italia era, la începutul secolului, împreună cu Olanda, țara cea mai înaintată din Europa, cea mai înfloritoare din punct de vedere cultural și economic, bogată și avansată în structurile ei politice, în organizarea socială. Gîndirea și științele erau la un înalt grad de maturizare, mijloacele tehnice și lingvistice sînt perfecționate. Artistul a ajuns la un stadiu bun în opera de descoperire a lumii. O lume în care omul se află în centru. În om însuși se află autoritatea, forța, misterul universului. Religia este religia omului, Dumnezeu se află în om și valorile religioase sînt exaltate în exaltarea omului.

Rădăcinile picturii sînt sădite în „interiorul naturii", spune L.B. Alberti și pictorului îi este dată posibilitatea de a fi considerat „aproape... un alt Dumnezeu".

Totuși nu este vorba de o realitate lipsită de mișcare: ceea ce a atins omul nu elimină contradicțiile.

Predicile lui Savonarola s-au gravat adînc în sufletele contemporanilor: Leonardo, în 1491, sub influența lui Savonarola, intrase chiar, fără ezitare, în mînăstirea Dominicanilor din Pisa; fratele mai mare al lui Michelangelo era călugăr adept al lui Savonarola, la Viterbo (și a avut neplăceri din această pricină, după condamnarea Fratelui Gerolamo); iar ecoul predicilor și al acțiunii sale nu era încă stins în anii în care Rafael a sosit la Florența. Dar mai ales, mai mult decît acțiunea directă (mai mulți artiști, printre care Botticelli,

sînt îndemnați de violentul rechizitoriu al lui Savonarola să se debaraseze de bagajul păgîn-hedonistic pe care umanismul îl purta în sine) acea răscolire de idei a provocat ceva mai profund: a adus o serioasă lovitură neo-platonismului secolului al XV-lea, a fost o rechemare la ordinea interioară, în ceea ce privește adevărul, la severitatea alegerii în ambianța vizibilului, la sobrietate și măsură în expresie.

Citez un pasaj dintr-o predică a lui Savonarola: „Vreți voi să vedeți adevărata frumusețe? Fiți atenți la o persoană pioasă... purtați-i de grijă, spun... atunci cînd simte acea căldură a frumuseții divine... veți vedea frumusețea lui Dumnezeu strălucind pe acea figură, o față aproape angelică". Sînt cuvinte care par a fi scrise pentru Rafael.

Această ordine interioară, în care spiritualitatea și realismul sînt un singur lucru, în care spiritul a coborît în real pînă la a fi contopit cu acesta, pînă la a fi tradus în formă, care este forma realului, pătrunde toată perioada. Asociază personalitățile, le limitează și le precizează.

Dacă am dori să reducem problema critică la analiza filologică a fiecărui artist, omițînd această bază unitară, ignorînd-o sau distrugînd-o, s-ar putea extinde problema pînă la găsirea argumentelor pentru a face să treacă, în însăși opera lui Rafael, brazda care, distrugînd unitatea, ar trebui să despartă Renașterea de manierism.

Într-adevăr se pot găsi încercări filologice pentru a-l deplasa spre secolul al XV-lea, pe Rafael cel peruginesc și leonardesc (*Frumoasa grădinăreasă*, *Madona marelui Duce*, *Căsătoria de la Brera*), precum și altele spre a-l deplasa spre manierism; cel puțin începînd de la arcada *Virtuților teologice*, din camera Tribunalului Suprem, de la *Incendiul din Borgo*, *Eliodor* și încă mai înainte (*Deposizione Borghese*).

Am vrut să încerc să subliniez cîteva elemente obiective ale momentului unitar, clasic; ale „momentului raționalist", cum îl numea Ruskin (și nu în sens pozitiv); un fond comun ideal și cultural la care concurează o sumă de contingențe

legate unele de altele și care formează un tot inteligibil, un proces material și rațional (raționalul este unul dintre elementele fundamentale ale clasicității).

Este totuși cert faptul că deși nu este o insulă, un miracol, un fapt în sine, Rafael, mai mult decît Leonardo și mai mult decît Michelangelo, este omul în care elementele Renașterii se concentrează în cel mai înalt grad. El este acela care în modul cel mai natural și mai total incarnează acest primat italian, îi exprimă maturitatea și îi constituie culmea.

În Rafael se stabilizează, și citez aici un celebru pasaj din Roberto Longhi: „acel amestec foarte gîndit, în primul rînd dintre diferitele dialecte italiene, apoi între cultura latină și cea italiană, între istorie și natură... acea cultivată ușurință, acea metodă — am spune leopardiană — de a mînui forma prefigurată de vremuri, limba ilustră, astfel încît arta să pară ascunsă și pitită în inteligența istorică și să nu pară astăzi decît o demnitate a obiceiurilor, *un mod de a trăi*, în calma dominație a circumstanțelor..."

Un sentiment italian al clasicității și al simplității, al echilibrului moral între ideal și real; știința de a rămîne imuni la orice ambiguitate, la orice falsificare. Caractere cum au fost acelea ale lui Giotto, Dante, Boccaccio și apoi ale lui Leopardi și Verdi și pe care noi astăzi le irosim cu mîinile noastre, cu incapacitatea și imposibilitatea noastră de a fi simpli, de a fi clari, de a înțelege și de a practica arta ca „un mod de a trăi".

Îmi amintesc că pe cînd eram tînăr, de cîte ori mă duceam la Roma să văd (pe atunci pictorii tineri obișnuiau să viziteze muzeele) muzeele din Vatican, Capela Sixtină, Rafael îmi provoca emoții contrastante: uneori mă entuziasma, alteori mă dezamăgea. Astfel încît dragostea mea pentru el nu reușea niciodată să se stabilizeze în mine ca apreciere și orice trecere, orice oprire în fața *Madonei de la Foligno* sau a *Schimbării la față* provoca din nou criza aprecierii mele.

Dar iată un fragment din autobiografia lui Reynolds: „Îmi amintesc foarte bine decepția mea cu ocazia primei vizite la Vatican (Reynolds avea 26 ani), dar mărturisind ceea ce simțeam unui student, a cărui sinceritate o stimam, și el a admis că operele lui Rafael au avut asupra lui același efect, sau mai degrabă că nu au avut efectul la care se aștepta...". „Pentru a respecta adevărul față de mine însumi trebuie să spun că deși deziluzionat și mortificat de a nu mă simți copleșit de operele acelui mare maestru, nu am gîndit nici un moment că faima lui Raffael și mai ales a acelor picturi admirabile se datora ignoranței sau ideilor preconcepute ale celorlalți..." „Era necesar să devin ca un copilaș." „Cu toată deziluzia mea am început să copiez unele din acele opere... În scurt timp a început să se nască în mine un gust nou, o nouă sensibilitate și m-am convins că la început mi-am făurit o concepție greșită despre perfecțiune... și că acel mare pictor merita locul sublim în stima tuturor." „Reflectînd după acea epocă, și de mai multe ori, la acest subiect, sînt acum foarte sigur că gustul pentru valorile cele mai înalte ale artei este un gust dobîndit, pe care nimeni nu poate să-l aibă fără a-l fi cultivat mult timp, fără multă oboseală și străduință."

În afară de experiența personală, deloc neglijabilă, a unui artist care știa să mediteze la lucruri privind artele, ca Reynolds, sînt îndemnat să subliniez două observații care se desprind din aceste pagini.

Reynolds spune că pentru a-l înțelege pe Rafael era necesar să devină „un copilaș" și conchide spunînd că aprecierea și judecarea unei opere de artă nu pot fi dobîndite fără oboseală și studiu.

Cele două afirmații par să se contrazică, dar în schimb este adevărat că darul rar al celei mai înalte arte este tocmai faptul de a ști să convingi sufletul cel mai simplu și de a te lăsa cucerit de acea „osteneală și studiu" care dau omului înțelept conștiința critică. Tocmai în aceasta

constă regăsirea uneia dintre caracteristicile tipice ale măreției și ale clasicității.

În realitate, omului simplu și nepregătit („micul copilaș" al lui Reynolds) precum și cercetătorului serios care știe să depășească limitele gustului epocii sale, Rafael îi apare ca pictorul cel mai mulțumitor, cel mai satisfăcător; ca acela care fără să înșele din nici o parte atenția spectatorului îi satisface orice pretenție.

Și astfel artistul cel mai cult, cel mai academic, cel mai clasic pe care lumea l-a creat după arta greacă, este și cel mai popular.

Am spus că Rafael satisface orice pretenție a spectatorului. Dar este necesar să precizăm că asemenea pretenții nu pot fi ridicate în afara condiției și situației istorice în care Rafael a lucrat și pe care le-a reprezentat.

Estetica idealistă susține că o operă de artă nu poate fi judecată și înțeleasă decît prin ea însăși. Dar este ciudat că tocmai autorii teoriei conform căreia „o operă de artă nu poate fi înțeleasă și judecată decît prin ea însăși" sînt cei mai supuși variațiilor gustului, și astăzi este o experiență comună faptul de a vedea că tocmai în această privință teoretizările referitoare la esența atemporală și anistorică a operei de artă sînt pătrunse, în întregime de gustul epocii noastre, de curentele de gîndire dominante în epoca actuală, de modă.

Rafael nu este o balama: nu închide și nu deschide ceva. Particularitatea sa este de altă natură decît aceea a lui Michelangelo, Galilei, Descartes. Este o culme a unei lungi experiențe culturale, nu un nod, un punct cheie.

El nu reîncepe de la capăt și nu invită la reînceperea de la capăt, nu „pune în criză tradiția sa", nu contrazice procesul armonios din care provine.

Și aceasta este încă una din cauzele nepopularității sale în fața criticii moderne. El continuă, perfecționează, îmbogățește, precizează, dă plenitudine și totală vitalitate, înalță procesul Renașterii și lasă să se reverse fluviul din sine spre viitor.

Aș dori să depășesc aici, pentru o clipă, raporturile dintre Rafael și ceea ce a derivat de la el sau ceea ce i s-a opus în succesiunea dialectică a generațiilor, pentru a privi mai degrabă acele îmbinări, acele rechemări la cuvînt care se reflectă la mari distanțe și prin care se poate dobîndi ceea ce aș dori să numesc „constanta realistă", dar care poate este ceva în plus, un fir, o țesătură secretă care leagă locurile înalte ale creațiilor umane. Și aceasta, desigur, nu pentru a mă complace într-un nou Olimp, într-o nouă *Școală din Atena* a realismului, ci pentru a constata cum numai anumite puncte ating semnul și aceasta, independent de condițiile istorice și de considerațiile sociologice de care fiecare artist, ca și fiecare om, este legat: atingînd anumite zone profunde și eterne ale sufletului omenesc.

Aș dori să semnalez astfel revenirea la Masaccio (privind femeia în genunchi, cu spatele, din *Incendiul din Borgo*, nu pot să nu mă gîndesc la *Maddalena* lui Masaccio din *Crucificarea* de la Neapole), la Antonello (nu numai în legătură cu *Christos binecuvîntînd* de la Brescia, dar mai ales pentru un simț al portretului, care se leagă de Antonello și care diferă de arta portretului din secolele al XV-lea și al XVI-lea).

Apoi apelul care pleacă de la Rafael nu este primit, în sensul său cel mai adevărat, de către imitatori și creatori, ci de către primul inovator care se naște în pictură după moartea lui Rafael. Vreau să spun, Caravaggio. Dacă ne gîndim la *Popas în fuga în Egipt* (detaliul din stînga), la discuția dintre Sfîntul Matei și îngerul în *Coborîrea de pe cruce* de la Vatican și la *Madona cu șarpele*, în care răsunetul lui Rafael tardiv este foarte evident și mai ales la figura Salomeei din *Tăierea capului sfîntului Ioan Botezătorul*, se va observa că acest inovator rebel, acest dușman al academiei rafaelite găsește în observarea naturii accente descinse direct din Rafael. (Și aș dori să notez aici, chiar numai în trecere, că în loc să repetăm locul comun al anticlasicismului lui Caravaggio, opunînd realismului clasicismul, ar fi mai just să

observăm că el este singurul continuator clasic și că revolta sa realistă, îmbibată cu spirit clasic, se întoarce împotriva manierismului, rafaelismului, michelangelismului, precum și împotriva tuturor acelor impresii figurative care în anii care l-au precedat pe el și contemporanii săi constituiau „cursul" oficial al artei în Italia.)

Ecoul vocii lui Rafael îl găsim la Velásquez, în afară de Poussin, și prin el, în cultura franceză care a urmat și nu numai la Ingres, a cărui devoțiune față de Rafael este declarată și totală, dar și la David, Manet, Cézanne, Renoir, Modigliani, Picasso și la suprarealiști.

S-a spus că manierismul a devorat clasicismul secolului al XVI-lea, reducîndu-l la un interval de vreo cincisprezece ani fără consecințe. În afară de faptul că nu este vorba de cincisprezece ani oarecare și că ponderea lor este enormă în istoria artei și în istoria gîndirii umane, în lumina faptelor, a legăturilor profunde cu ceea ce îi precede și ceea ce îi urmează, acea reducție la o insuliță grandilocventă (care trebuie întruchipată, în definitiv, numai în Rafael) se dovedește a fi lipsită de semnificație.

Într-adevăr, ostentativul anticlasicism actual ascunde o chestiune mai profundă: lupta împotriva realismului.

Nu este foarte convingător să afirmi că pentru a demistifica realismul trebuie să-l eliberăm de precedentele sale și de aceea și de legătura sa cu clasicismul. Desigur, orice realism este valabil dacă este reprezentat în istoria sa și dacă exprimă caractere specifice, deoarece realitatea însăși se schimbă și este datoria artistului, interpretul vremii sale, de a-i surprinde schimbarea, dar momentele realismului sînt legate unele de altele de intenționalitatea realistă, de tensiunea spre realitate, de forța obiectivă și materială a realității.

S-a spus de asemenea că perioadele de realism figurativ sînt mici insule în istoria artelor. Dacă se privesc problemele în amploarea lor, adică prin intermediul unei mase de pictori care se imită

unii pe alții și valurile purtătoare ale modelor, în care armate întregi de pictori și sculptori se lasă transportate, este ușor să faci o astfel de afirmație. Dar nu știu dacă acesta este modul cel mai bun de a citi istoria și de a trage învățămintele din faptele capitale, a căror legătură de-a lungul vremurilor, precum și repercusiunile și rezonanțele lor la distanțe de secole, stabilesc un fir uniform, firul adevărat al acelora care au cunoscut sufletul omenesc și care m-au pătruns mai mult decît alții.

La Rafael, odată cu maturitatea, accentul realist devine mereu mai clar, mai explicit.

Aș dori să putem privi împreună (și să pot să o fac concret, neavînd nici o încredere în conferințele cu proiecții, făcute mai curînd să deformeze decît să lămurească) frescele din „stanze"; să mă opresc puțin, de pildă, în fața *Întîlnirii Sfîntului Leon cel Mare cu Attila* și să privesc cele două grupuri de personaje, grupul papei cu cardinalii și grupul „barbarilor".

Rafael lucra pentru papă, papa și cardinalii sînt portrete realiste, fără indulgență, chiar crude. Dimpotrivă el „idealizează" pe barbari (ceea ce nu cunoaște): dar pe cardinali îi face așa cum sînt, așa cum îi știe el, adevărați, umani, fără nici o lingușire de curtean. Adevărate portrete: în Leon I cel Mare a pictat aproape un portret al cardinalului de 'Medici, care a devenit apoi Leon al X-lea.

Eu nu știu cum la citirea unui fragment atît de tipic pot să aibă valoare abstracțiunile academice referitoare la „poezia" care spune lucrurile așa cum „ar trebui să fie în toată perfecțiunea" și proza care vede lucrurile așa cum sînt. Acest fragment este din Dante și se aseamănă cu altul, al unui ilustru pictor modern, Klee, care afirmă „eu nu pictez omul așa cum este, ci așa cum ar putea să fie" și oricît de mare ar fi dragostea mea pentru pictura lui Klee, aceasta nu mă poate opri ca un astfel de gînd să-mi pară destul de puțin filosofic; pentru a nu spune lipsit de sens.

Critica modernă, în lumina propriilor sale mituri, s-a complăcut să exagereze rivalităţile, dealtminteri cunoscute, dar mai ales diferenţele de „comportament", dintre Rafael şi Michelangelo. Şi iată un Rafael mulţumit de sine, curtean perfect şi el însuşi înconjurat de o curte a sa, cu totul insensibil la luptele ideologice şi politice din Roma acelei vremi. Un personaj care putea fi cu uşurinţă opus lui Michelangelo, purtătorul unei angoase mai conformă nouă. În realitate, dacă într-adevăr cei doi oameni erau destul de diferiţi şi dacă exista o rivalitate între ei (dar poate nu atît din vina lor, ci din cea a discipolilor şi a partizanilor), în realitate contrastul, inevitabil între contemporani cu personalităţi atît de zdrobitoare, era exprimat de două naturi diferite care întruchipau aceeaşi istorie, aceeaşi societate şi aceeaşi cultură. Este deci zadarnic a prezenta pe Rafael ca pe un conservator, împotriva lui Michelangelo revoluţionar, ignorînd ceea ce ambii inovează şi conservă. Nici măcar nu este adevărat, şi aşa se întîmplă întotdeauna, că raporturile artistice dintre Michelangelo şi Rafael se îndreaptă într-o singură direcţie. Dacă a existat influenţa lui Michelangelo asupra lui Rafael (şi aceasta a fost pozitivă, contrar celor spuse de către mulţi) a existat şi influenţa lui Rafael asupra lui Michelangelo (aşa cum se poate vedea din frescele din Capela Paolina. Nici în acest caz nu poate fi vorba de o influenţă negativă).

Rafael a avut posibilitatea, chiar la Florenţa, să-şi însuşească unele elemente ale lui Michelangelo şi depune mărturie impunătorul număr de picturi din anii 1505—1506. Firește este vorba de o influenţă asimilată, care se traduce printr-o afirmare a vigorii plastice (să privim *Madonna Esterhazi*, în care cunoaşterea lui *Tondo Doni* ne pare evidentă).

Dar adevăratul contact cu Michelangelo are loc la Roma. Şi este neîndoielnic faptul că această întîlnire este elementul care contribuie cel mai mult la maturitatea artistică a lui Rafael. Acest
 lucru este observat şi de către Reynolds, care

adaugă că „deși nu a explodat niciodată cu căldura și cu vehemența acestuia din urmă (Michelangelo), a ars cu o flacără mai pură, mai castă, mai continuă".

Dar tocmai această continuitate este aceea care face din Rafael caracterul cel mai excepțional și mai rar. Rafael filtrează cu cea mai mare naturalețe. Efectuează aproape cu nepăsare cea mai complexă operație intelectuală.

(Tucidide spunea despre atenieni: „Efectuau cele mai bune opere cu o anumită nepăsare".)

Și în aceasta constă, observ, caracterul grec al lui Rafael. Nu pentru că el „greciza", nu pentru că ar fi fost un neo-grec, pe valul umanistic al dragostei pentru „antichități". Goethe va fi acela care va spune despre el: „el nu grecizează niciodată, ci concepe ca un grec". Adică restabilește condiția caracterului grec, cu o perfectă naturalețe. Și tot Goethe spune că Rafael făcea „ceea ce alții doreau fierbinte să facă". A făcut efectiv ceea ce trebuia, fără o problemă aparentă, într-o rapidă cursă rectilinie și constantă, fără odihnă și fără concesii, fără pauze și fără cotituri, într-o minunată continuitate.

Nu știu cît este de adevărată, și pînă la ce punct, legenda lui Rafael conservator, în armonie cu puterea oficială.

Oricare ar fi fost contribuțiile culturale ale mediului în care a trăit Rafael, sfaturile și sugestiile pe care le-a putut căpăta de la învățații din vremea sa, primul lucru care trebuie spus este faptul că Rafael a fost, ca artist, unul dintre acești învățați. El nu era desigur conștient de dezvoltarea gîndirii din acea vreme, informat despre disputele teologice ale scolasticilor și participant la discuțiile care luau deja accentele unui conflict teologic. Dacă se privește *Disputa privind Sacramentul* se observă că deși acea frescă reprezintă și exprimă o afirmație a Dogmei, ea nu este, cum spune Wölfflin, o „discuție liniștită", ci o adunare care gîndește; aproape un moment de decantare a unei controverse ideologice.

Discuția există și nu este liniștită. Scena este străbătută de un freamăt, de o subtilă excitație care ondulează, ca o briză, suprafața. Există aici o șușoteală, o agitație continuă, formarea unor „grupuri" (să se observe grupul de figuri aplecate în față, încadrate între cele două figuri, în picioare, din stînga frescei) a căror semnificație nu este numai compozitivă și tinde să exprime mai degrabă realitatea unei situații decît naturaleța unei „scene".

Animația desenului este extraordinară, figurile se leagă și se încrucișează unele cu altele printr-o mișcare unduitoare, în contrast net cu liniștea și solemna siguranță a oamenilor din *Școala din Atena.*

Rafael, în *Disputa*, pare că vrea să dea seama despre ceea ce îi era contemporan, o situație care prezintă reforma. Însăși acea afirmație a Dogmei, în senina maiestate a părinților bisericii, este dată nu în mod abstract, ci în ceea ce privește ceva ce există și plutește în aer și care, în cîțiva ani, se va abate asupra Romei.

În 1520 Rafael moare.

În 1523, ciumă la Roma și în diferite orașe din centrul Italiei.

În 1527, prădarea Romei.

Michelangelo (amărît de complicațiile avute în legătură cu mormîntul lui Iuliu al II-lea) a fugit pentru prima oară din Roma în ajunul începerii construirii bazilicii Sfîntul Petru (17 Aprilie 1506), și părăsește Roma din nou după ce termină cupola Capelei Sixtine.

Cînd Michelangelo se va înapoia în Cetatea Eternă în '34, se va instala într-un deșert solitar, închis într-un pesimism agravat de amărăciunile acumulate, de terorile sale, de spectacolul ruinelor unei lumi în care crezuse; se vedea numele lui Luther săpat pe pumnalul unui mercenar de pe o frescă de Rafael. Pentru el era semnul lui *finis Italiae.* Va reda acest sentiment îndurerat și moartea speranțelor în furibunda spiritualitate
 a *Judecății de apoi*, care mai este, totuși, o operă

a Renașterii, cu tot ceea ce va fi folosit din această pictură de către „maniera italiană".

În înfricoșătoarea sa melancolie va menține în picioare, de unul singur, un echilibru care era al trecutului și care părea prăbușit pentru totdeauna.

Pentru a înțelege mai bine „maniera" și istoria sa ar fi fost poate util a-l include cu totul pe Michelangelo în istoria „manierei" și desigur nu lipsesc elementele concrete pentru o astfel de afirmație. Dar aceasta nu este tot atît de util pentru a înțelege Renașterea. Și pentru a înțelege Renașterea, sau cel puțin cei douăzeci de ani de aur, „culmea subtilă" cum o numea Wölfflin, cred că este astăzi tot atît de important ca a înțelege istoria „materiei".

Nu se poate vorbi despre Rafael fără a ține seama de Michelangelo și acesta din urmă, figura sa solitară, nu se explică fără a înțelege fundamentul clasic și renascentist al melancoliei sale.

Dacă este incontestabil faptul, așa cum spune Briganti, că *Tondo Doni* era, împreună cu alte lucrări ale lui Michelangelo din acea vreme, „operă diferită de toate cîte au fost pictate atunci la Florența", nu trebuie uitat cadrul unei determinate ambianțe culturale, care este cea clasică, nu cea manieristă.

Cred că se poate afirma că „titanismul" trebuie atribuit cel puțin pe jumătate concepției clasice (torsul de la Belvedere) și pe jumătate manierei.

Vreau să spun că tot atît „nou" există în *Tondo Doni* din tinerețe, cîtă „antichitate" există în opera de maturitate avansată, precum teribila *Judecată*.

Era un salt și tocmai în primii ani ai secolului al XVI-lea, dar nu un salt dincolo de clasicism. Sentimentul clasicității este coroana necesară a secolului al XV-lea. Leonardo, Michelangelo și Rafael fac saltul, dar sînt rezultatul tangibil natural, al lui Giotto, Masaccio, Luca, Piero.

Era răspîntia florentină a primului deceniu al secolului al XVI-lea, cu un Leonardo în vîrstă de 50 de ani, legat de secolul al XV-lea

prin formație și cultură (totuși cu contribuția sa personală de raționalism și de impuls pentru cercetarea cognitivă), cu un Michelangelo în vîrstă de 30 de ani, deja în deplinătatea forțelor sale și cu Rafael în vîrstă de 20 de ani (și fără a-i uita pe Andrea del Sarto și Fra Bartolomeo) care hotărăște fie în privința lui Michelangelo, fie în privința lui Rafael și alcătuiește urzeala pe care se sprijină aceste două excepționale personalități. Masaccio și Pietro se servesc unul pe altul; dragostea pentru *Torsul de la Belvedere* este filtrată de acea condiție culturală; atît Michelangelo cît și Rafael lărgesc această situație, unul prin intervenția robustului geniu dramatic, celălalt compunînd un limbaj nou, puternic, mult mai italian, nemaifiind numai toscan.

Acesta este punctul care trebuie să reziste. Atunci cînd se spune că odată cu Renașterea (inclusiv *Judecata de apoi*) începe lumea modernă, aceasta nu vrea să spună, cum ar dori unii, că începe „criza", sau cum spun alții (și cele două poziții opuse au aceeași esență negativă) „decadența" care ajunge pînă la noi; vrea să spună, dimpotrivă, că au fost elaborate și aduse pînă la claritatea lor maximă unele dintre valorile fundamentale ale omului; sensul realității, al responsabilității umane, al posibilităților omului.

Parcursul efectuat de Rafael în cei patru ani florentini (ani în care el se deplasează continuu de la Perugia la Urbino, etc.) este imens. Este parcursul pe care un pictor, chiar și foarte dotat, l-ar fi parcurs într-o viață. Dar timpul se precipită, intervenția sa nu poate să-i dea nici o clipă de răgaz. „Geniului nu i se acordă odihna", spunea Goethe. A fost o cursă plină de victorii, de rezultate sclipitoare, care au urmat unele după altele.

Rafael asimilează, depășește, reînnoiește. Și iată-l pregătit la sfîrșitul anului 1508 să descindă la Roma pentru marea sa recoltă.

Michelangelo se află la Roma încă din anul 1506, dar a început numai de cîteva luni aventura Capelei Sixtine. („Încep astăzi să lucrez", scria
 la 10 Mai 1508.)

La Roma toate condițiile sînt favorabile. Totuși, în pofida unui ritm demențial de lucru (un ritm care l-a ucis pe Rafael) intervalul de timp posibil speranțelor unei vîrste de aur nu va fi suficient de lung. După cincisprezece ani impetuoși vor rămîne numai speranțele, acțiunile neduse pînă la capăt, oboseala, moartea sau melancolia, într-un peisaj sumbru de corupții, decăderi și ruine.

Finis Italiae.

Ultima splendoare a unei civilizații care se găsea pe culmea ei și apoi corupția și înfrîngerea.

Orele trei noaptea, în Vinerea Mare din 1520. Teribila oră trei dintr-o Vinere Mare: afirmarea unui mercenar sîngeros care poartă pe vîrful lăncii sale numele reformatorului. Și în mijlocul atîtor ruine se înalță cel mai tragic și imens *velarium* pe care arta figurativă l-a înălțat pe suprafața pămîntului: *Judecata de apoi.*

ÎN FAVOAREA LUI COURBET

Expoziţiile de artă, organizate în mod oficial în practica schimburilor culturale între ţări prietene, rareori depăşesc natura lor mondeno-oficială.

Mondenitatea şi interesele culturale se îmbină, de obicei, cu aceste evenimente, limitîndu-le semnificaţia, sustrăgîndu-le, de fapt, destinaţiei lor firești.

Comuniştii au datoria de a face în aşa fel încît aceste evenimente să rupă cu publicul lor obişnuit, să vină în contact cu un public vast, cu poporul, deoarece poporul, masele, sînt beneficiarul cel mai firesc şi mai valoros.

Această premisă este valabilă, în mod particular, pentru expoziţia operelor lui Gustave Courbet, care are loc în aceste zile la parterul Academiei Franţei, la Trinità dei Monti, şi a cărei realizare se datorează mai ales străduinţei pictorului Balthus care (fapt rar, pentru un artist de mare valoare cum este el) conduce Academia. O „academie" — mai degrabă pension — care a avut tradiţii importante în secolul trecut, pentru artiştii francezi care au rezidat cîtva timp acolo.

„Unità" se va ocupa de expoziţie din punct de vedere critic. Nouă ne revine acum datoria să-i semnalăm importanţa în faţa muncitorilor, a poporului, în afara oricărei discuţii de specialitate.

Gînditorul şi criticul de artă democrat Champfleury, prieten şi admirator al lui Courbet,

spunea în 1850: „Adevăratul public este acela care cumpără cărți de două parale". De mult timp, astăzi, arta caută *adevăratul său public*. Aceasta nu înseamnă că ar căuta aplauze ușoare „popularizînd" producții deja consacrate de gustul claselor dominante, înseamnă că încearcă să exprime sensul adevărului al cărui depozitar sînt masele. „Masele" nu sînt gloata; colectivul irațional al *osanalei*; sînt, dimpotrivă, sinteza adevărului, conștiința realității, exprimă caracterul rațional al istoriei.

Măreția lui Gustave Courbet stă în excepționala sa capacitate de exprimare, la cel mai înalt nivel creator, fără a renunța la specificitatea mijloacelor picturale, exaltîndu-le chiar la maximum forța, descoperind și inventînd noi forme de expresie, realitatea în complexitatea ei, aceea care este a tuturora, care aparține tuturor.

Pictura sa este semnul unei umanități complete, în care ideile și acțiunea sînt același lucru. Într-adevăr nu este necesar să „vrei" să exprimi idei, să le „lipești pe pînză". Dimpotrivă, este necesar a te afla într-o situație de adevăr și de libertate în fața lucrurilor înseși, de a te simți parte din aceasta. Numai în acest caz ideile răsar din lucruri, din densitatea și din simplitatea cu care sînt reprezentate.

Chiar dacă este un artist profund francez, legat de pămîntul său, Franche Comté, ochiul și sufletul cu care a privit adevărul au dobîndit valori universale (nu numai în sensul caracterelor comune tuturor marilor artiști care au constituit culmea artei franceze, pînă la prima jumătate a acestui secol). Astfel, opera sa își găsește corespondența și repercusiuni atît în Germania cît și la Neapole. Unele imagini, deosebit de profanatoare, prevestesc chiar, în mod direct, încercările și intențiile contemporane nouă. Vedeți ciudata pictură *La dame au podoscaphe* (o ambarcațiune specială ușoară, cu vîsle, care trebuia să fie o noutate pe plajă, în preajma anilor 1865), exemplu unic de libertate intelectuală, de independență față de „legile" academice, pînă la atingerea imaginii

publicitare, a imaginii pentru calendar, dar care se ridica printr-o misterioasă forță interioară pînă la o înaltă imagine poetică din care se desprinde un acut sens al locului, al atmosferei, al anotimpului.

Atunci cînd realizează o asemenea unitate artistul reduce la maximum limita sa de alienare și operează acel salt calitativ prin intermediul căruia pictura, literatura, muzica impun un limbaj nou care tocmai prin faptul că este cel mai natural, cel mai direct și simplu, cel mai debarasat de obligațiile cercurilor culturale dominante, scandalizează pe academicieni și găsește în mod firesc calea spre mase.

Critica oficială contemporană i-a fost ostilă, burghezia „cultă" l-a luat în rîs. Pictura sa „puțea a grajd", el era considerat (nu de către „vulg", ci de către cei „culți") „grosolan" și „ignorant". Pînă și Delacroix a vorbit despre „vulgaritatea și inutilitatea lui", precum și despre „gîndirea sa abominabilă". Faptul de a fi pictat multe autoportrete a avut drept rezultat acuzația de narcisism. (Dar cîte autoportrete a pictat Rembrandt, cîte a pictat Van Gogh, cîteva decenii mai tîrziu, în scurta sa perioadă de timp, cîte „autoportrete" se găsesc mai mult sau mai puțin explicite în opera artiștilor de ieri și de astăzi! De la Michelangelo la Picasso, la Beckmann. Artistul nu-și face întotdeauna, într-un fel oarecare, autoportretul? Nu este propriul său chip, cel pe care omul îl vede, ca primă acțiune a zilei sale, cînd se spală și se rade? Și ceea ce se întîmplă în lume nu trece și nu se gravează oare pe chipul nostru, care este chipul semenilor noștri?).

Realismul lui Courbet este același lucru cu socialismul său. Nu i s-a iertat nici unul nici celălalt. Faptul de a fi fost membru al Comunei din Paris i-a adus persecuții și vexații. Chiar și astăzi critica, ce nu poate să nu recunoască importanța și semnificația operei lui Courbet, o denaturează în scopuri proprii.

Pentru unii el a fost mare „în pofida ideilor
157 sale", alții ignorează specificitatea puterii sale

figurative, punînd accentul asupra caracterelor de simbol ale obligațiilor sale civile. Alții, în numele neonaturalismului ar dori să facă din el un precursor al informalului (antiformalismul lui Courbet devine, pentru aceia, inform). Iar alții, prin bizantine deosebiri între naturalism și realism și dînd termenului realism un sens atît de extins, încît îi distrug semnificația, fac din el un reprezentant al „picturii pure".

Faptul de a fi „dezlănțuit tulburătoarea polemică a realismului" nu ar avea, pentru aceia, nici un raport cu opera lor, deoarece, ca buni idealiști, gîndesc că nu există nici un raport între ceea ce gîndește un artist și ceea ce face, fără să bage de seamă că ceea ce *gîndește* un artist este întotdeauna implicit în ceea ce face.

Alții se folosesc de o prea evidentă negare a unei „estetici a realismului" pentru a nega realismul însuși.

În prefața catalogului expoziției se afirmă că Courbet „respinge... ideologia socialistă și politică, deoarece este încă o reprezentare și ca orice reprezentare duce la contemplație și deconsiliază acțiunea". Nu aceasta era părerea lui Courbet care, într-o scrisoare din 1851, declara: „Eu nu sînt numai socialist ci și democrat și republican, adică partizan al revoluției și înainte de orice sînt realist, adică un prieten sincer al adevărului adevărat". Declarație lipsită de echivocuri, mi se pare, care nu dă loc la îndoieli referitor la cele două aspecte: socialism-realism, cu atît mai puțin la sofismele referitoare la funcțiile reprezentării.

Este evident că angajarea în realitate contrazice enunțarea unei estetici și a unei arte de a formula precepte, neagă însăși posibilitatea unei „gîndiri estetice", avînd în vedere faptul că este vorba de a gîndi, *tout court*.

Dar respingerea „realismului" și nu numai a unei estetici care nu poate fi propusă este înnăscută ideologiilor privind conservarea, deoarece, în măsura în care este o tendință spre posesiunea deplină a realității, realismul este în mod obiectiv revoluționar.

Discuțiile referitoare la raportul dintre artă și politică, la angajare și neangajare, continuă de ani de zile, cu rezultatul de a ne apărea din ce în ce mai mult ca discuții privind o falsă problemă. O dată predomină „cei angajați", iar altă dată „cei neangajați", sau extremiștii, din ambele părți, sau conciliatorii, din ambele părți.

La Courbet o asemenea problemă nu există și de aceea nu comportă alegeri abstracte. Există realitatea picturii sale, trăită ca viața sa. El nu propune răsturnări, nu anticipează și nu inventează forme noi pentru a abate pe cele vechi și uzate, ci se sprijină pe adevăr, activează în cadrul lui, fără a ține seama, așa cum a făcut Caravaggio, de regulile fixate de trecut, și procedînd în acest fel intervine în mod direct în procesul de transformare și cu cea mai uimitoare naturalețe, modifică înseși structurile. El crede în natura omului, în operele sale. Nu se exprimă prin intermediul unei ideologii, ci pictînd, practică o filosofie, o etică a prezentului.

Stilul elevat și forța operei sale, chiar dacă am vrea să le judecăm în sine și prin sine înseși, nu ne pot face să ignorăm prevalența unei tematici populare și contemporane. Singura temă care nu este contemporană, neextrasă din prezentul pe care îl trăia, este aceea a tabloului *Lot și fiicele sale*, pictat de el la vîrsta de douăzeci de ani.

Dar imediat opera sa se întoarce spre prezent. „Pictura istorică este în mod esențial contemporană": prima sa revoluție constă în teme, în ceea ce înțelege să exprime. Pentru a reprezenta ceea ce îl angajează, va găsi aproape imediat mijloacele picturale adecvate și autonome. Nu va avea nevoie de teorii clasice și romantice, ci va fi acolo unde adevărul sentimentului său o cere, clasic sau romantic.

Spărgătorii de pietre, pictat în anul 1849 (la vîrsta de treizeci de ani), *Înmormîntarea la Ornans* în care întreaga comunitate a unui sat asistă la o înmormîntare, din anul 1850; *Pompierii care*
159 *se grăbesc să stingă un incendiu*, din 1851; *Fila-*

toarea adormită, din '54, și din același an, memorabila pictură *Atelierul pictorului* („Alegorie reală; interiorul atelierului meu, care determină o fază de șapte ani din viața mea artistică") în care ușile atelierului sînt deschise poporului, cerșetorului, groparului, prostituatei, saltimbancului, muncitorului, păstorului, modelului nud, dar și lui Baudelaire, Champfleury, Proudhon, Brujas; și atîtea tablouri cu țărani, vînători, domnișoare de la țară, bărbați și femei simple, surprinși în acțiune.

Courbet se naște în 1819. În 1819 Delacroix are douăzeci și unu de ani iar Géricault, în vîrstă de douăzeci și trei de ani, pictează *Pluta Meduzei*; Daumier are unsprezece ani, Corot douăzeci și trei, Proudhon zece, Victor Hugo șaptesprezece; Millet are cinci ani, Monet se va naște 12 ani mai tîrziu, iar după douăzeci de ani se va naște Zola. Toți acești artiști au participat la acel moment al istoriei moderne care trebuia să culmineze în Comună. Dar în Courbet se concentrează semnificațiile acelui moment, deoarece ca cetățean și ca pictor își asumă, în aceeași măsură, responsabilitățile sale de revoluționar. Refuză în '70 Legiunea de Onoare, în '71, membru activ al Comunei, propune dărîmarea Coloanei Vendôme. Apoi persecuții, închisoare, confiscarea averii și exilul în Elveția, unde va muri la Tour de Peilz, la cincizeci și opt de ani.

Chiar dacă din această expoziție de la Roma lipsesc tablourile de dimensiuni mari, forța figurativă și semnificația picturii sale reies cu claritate. Esența picturii și nu numai temele populare în mod manifest, dar și nudurile sale, peisajele, animalele, portretele (e prezentat în această expoziție foarte frumosul portret al lui Proudhon și al fiicelor sale) indică concepția sa materialistă asupra lumii, fac din pictura sa un punct ferm între trecut și viitor.

S-ar putea repeta despre Courbet ceea ce spunea Michelet despre Leonardo: „Creatorul îndrăzneț care în fața naturii creează și îmbină..., redă

viața prin viață, lumea prin lume", frază la care pare să răspundă autentica modestie a „disprețuitorului", „egocentricului" și „înfumuratului" Courbet, atunci cînd spunea: „Cînd mă găsesc în mijlocul naturii, mă înfurii împotriva tablourilor mele".

Acum cîteva zile numeroase grupuri de muncitori au intrat în aulele facultăților universitare din Milano, pentru a discuta cu studenții, în adunări democratice și egalitare. Aceasta nu înseamnă numai că realitatea modernă este înclinată să suprime vechile bariere, ci este un element care elimină, care „corectează" echivocurile „luărilor de contact" voluntariste și abstracte.

Muncitorii nu s-au dus să „învețe" și nici măcar să „predea", ci să discute, să confrunte ideile, pentru a ajunge la rădăcina comună a problemelor care există în realitate.

Nu este suficient a dori apropierea de lumea muncitorească pentru a-i „asculta pulsul".

Experiența ne învață că, cu toată bunăvoința, iluzionîndu-se că „e pe cale să învețe" de la muncitori („a merge la școala clasei muncitoare" înseamnă cu totul altceva) intelectualul tinde „să dea sfaturi", să învețe pe alții, să furnizeze formule adesea agitatoare și sterile pentru o înțelegere ușoară.

Întîlnirea de la Milano deschide domeniul just al raportului de unitate și de egalitate dintre cei care studiază și cei care muncesc.

Mă gîndeam la această recentă experiență, privind expoziția lui Courbet și m-am dus să caut textul discursului său de deschidere a școlii sale de artă: „Nu pot să accept să se vorbească între noi, despre profesori și despre elevi. Trebuie să vă amintesc că eu nu am elevi și nici nu pot să am... Adaug că după părerea mea arta sau talentul nu sînt nimic altceva pentru un artist decît mijlocul de a aplica capacitățile sale personale ideilor și lucrurilor din epoca în care trăiește".

Iată cum vorbea un pictor socialist în 1860! Nu
 există contradicție între cuvintele și operele sale.

Pictura lui Courbet nu duce la discuții teoretice și contemplarea sa comportă posibilitatea de a ne apropia de adevăr, de o experiență a realității, pentru a ne îmbogăți cu înțelesul realității; nu servește la altceva decît la a înțelege că nu este vorba de „alianțe" între clasa muncitoare și intelectualitate, în care fiecare dintre părți păstrează caracterele sale tradiționale și de clasă, ci că un pictor poate să fie revoluționar, în *același grad*, exercitînd funcțiile sale specifice. Nu servește la altceva decît la a înțelege că arta trebuie să se schimbe, să meargă în pas cu istoria, să se schimbe cu realitatea și că nu poate să moară deoarece este o parte din realitate și dezvoltarea sa, o parte din revoluție.

DESPRE VAN GOGH

Cum să reuşeşti să spui ceva nou după ce critica, literatura, cinematograful au pus stăpînire pe el, iar pînzele sale cu floarea-soarelui au intrat în patrimoniul universal, iar despre galbenul său vorbesc aproape cu competenţă chiar şi studentele de la şcoala normală.

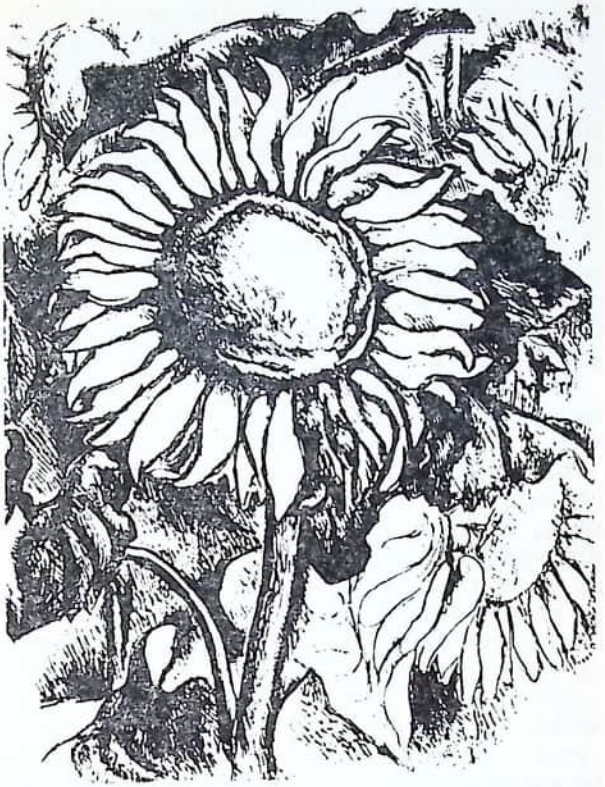
Observaţii, de-abia puse în ordine, observaţii personale, gînduri şi însemnări, poate unele sau chiar toate, evident, făcute deja de alţii. Dacă are un sens a le înşira este pentru faptul că au fost făcute la momentul potrivit, la douăzeci, douăzeci şi cinci de ani, ici şi colo în faţa unei ilustrate decolorate, a două stampe cumpărate la Florenţa, în vremea cînd am văzut primul său tablou, chiar la Florenţa, în colecţia Sforni-Terni, în '38; apoi la Paris, în Anglia, în Elveţia, în Olanda, vizitînd locurile sale, St-Remis, Arles, sau chiar privind un cer înstelat, o cafenea de noapte, sau chiar un biliard ori scaune şi damigene împrăcate cu împletitură de pai, cu care atelierul meu a fost mereu plin, deoarece îmi amintesc că am avut o cămăruţă în care să lucrez.

Desigur, nu este o întîmplare faptul că toate problemele artei moderne, consideraţiile pe care se întîmplă să le fac privitor la această „gîndire dominantă" a artei, dintr-un punct de vedere sau altul, vin să se izbească de el. Lui i-a fost posibil
 să picteze ceea ce altor impresionişti le-a fost

imposibil. Totul era desenul, firește; culoarea este un lucru cunoscut, culoarea sa este cea mai literară, mentală, „falsă" care există. Dar comparați-o cu culoarea lui Derain cel *fauve*, sau a lui Vlaminck. Aceasta este culoare preparată, absolut arbitrară, nestăpînită, „avangardistă", cea a lui Van Gogh este halucinată, chinuitoare, imprevizibilă și teribil de adevărată, deși în prezent culorile crom au devenit ocru, iar cele azurii s-au înverzit. O culoare care a rămas teribil de nouă, în ciuda tuturor, a terebentinei nepurificate, a albului de argint, a cromurilor, a verdelui ca smaragdul, etc. Deoarece oricît de mentală ar fi fost alegerea pe care o făcea de fiecare dată, oricît s-ar fi forțat el, în mod voit, să aibă în vedere schema impresionistă, descoperirea imaginii era pentru el întotdeauna impetuoasă și tensiunea sa întotdeauna adevărată și totul devenea inedit în mîinile sale febrile iar „modul de a numi" lucrurile în pictură nu ieșea din nici o bucătărie, din nici o academie, chiar dacă ar fi fost aceea a Cafenelei Guerbois sau a prăvălioarei lui Moș Tanguy, ci țîșnea din inima sa poetică, cu simplitatea și furia unui pictor popular.

Ce oare îl făcea să iubească pe japonezi atunci cînd impresioniștii eliminaseră deja, din domeniul gustului, acea experiență, lăsînd-o lui Manet și primului realism, dacă nu acel naiv și spontan criteriu estetic al său, conform căruia culoarea în pictură este un *simbol simplu* al culorii naturale și dacă ochiul citește alb și galben pentru a reprezenta lumina, el crede că trebuie să pună pe pînză alb și galben; dacă nu ideea (deloc impresionistă) că pentru a reproduce ploaia este necesar să se aplice pe pînză segmente de gri, alb, albastru și verde. Faptul că la Arles cerul este de culoarea cobaltului, în zilele frumoase și ultramarin în timpul nopții, iar stelele sînt punctulețe albe și galbene?

Ne gîndim la Monet și apoi la Bonnard; din ce analiză conștientă, subtilă, din ce fracțiuni de nuanțe este descompus un cer, în ce mod o impresie de ploaie se transfigurează și se compune din



Floarea soarelui, 1971

vibrații picturale infinite! Fumul gărilor lui Monet, fumul locomotivei pictate de Turner trăiește printr-o tușă picturală, o culoare atmosferică, o transcripție a ceea ce a fost și este limbajul pictural (știință și de asemenea dragoste pentru acel limbaj) un limbaj pe care-l regăsim în toată pictura importantă, dar care se înviorează cu ceva nou, neobișnuit într-o măsură oarecare, diletant, dacă îmi este permis să spun, în operele celor mai mari genii. Și este ceva imponderabil, ceva aproape neobservat, mai ales acolo unde acel *quid* se amestecă cu o meserie solidă, ca la
165 Rembrandt sau la Leonardo sau Picasso. Este un

scrîșnet de-abia perceptibil, un *quid* care uneori îi face pe critici să spună că cred că știu cu precizie că „Leonardo, de pildă, era un om ilustru, dar un pictor mediocru" și încă astăzi, după ce au acceptat să se extazieze în fața ultimilor Kleine din lume sau a celor mai extravagante morfologii ale materiei, că Van Gogh nu este un pictor.

Desigur, acești meseriași provinciali își capătă pedeapsa în însăși înfumurarea lor. Pedeapsa de a nu înțelege, de a nu se folosi de imensele rezerve de poezie, de nemăsuratele bogății oferite oamenilor pentru a deveni posesorii lor fermecați.

Este logic ca Van Gogh să apară arbitrar tuturora. Pînă și unui geniu ca Cézanne culoarea lui i se părea falsă, iar desenul, dintr-o altă lume.

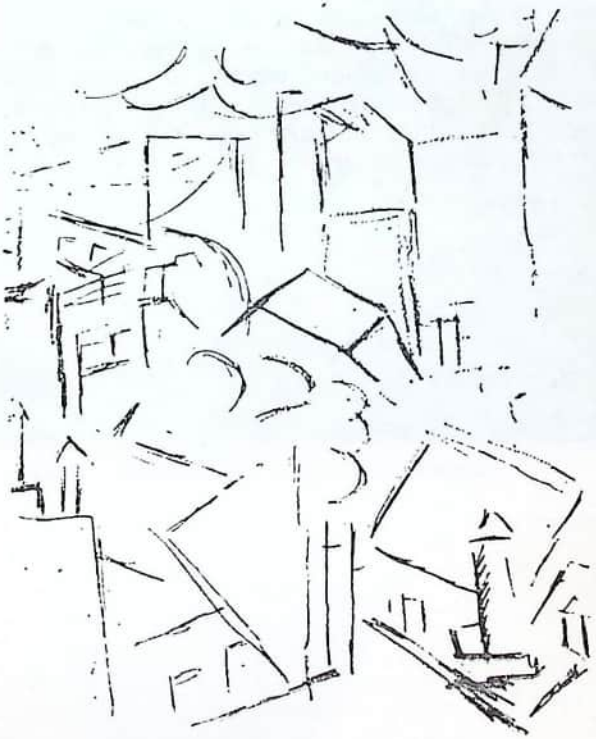
Van Gogh se naște ca pictor la Borinage. Se gîndește la pictură, în cursul acelei șederi dureroase, ca la o evadare. Vocația sa nu se naște dintr-un impuls romantic (în sensul pe care cuvîntul romantic îl avea în acea vreme. „Este ceva în mine... ce oare?"). Este potrivit misiunii spre care se simte chemat. Ca predicator nu reușește să ușureze suferințele minerilor, va încerca să reușească cu pictura. Exemplul este aproape: Millet, Courbet, Daumier. Acei oameni s-au consacrat unei arte de acțiune, fiecare conform temperamentului său și la Haga, Anvers, Amsterdam existau tablourile primului (uriaș) pictor al săracilor, cărora le-a împrumutat haine de profeți și de regi: Rembrandt.

Femeia la războiul de țesut, mîncătorii de cartofi, cartofi pe pămînt, țăranca care face negoț cu îngrășăminte de pămînt, un chip, zece, o sută de țărani, de mineri abrutizați de o oboseală inumană, pictați fără nici o milă de sine însuși, fără nici o concesie. Și el dorește, trebuie să depună mărturie pentru lumea așa cum este ea.

Mă întreb, deoarece atît de stranii și de misterioase sînt căile popularității, dacă, din cauza unui destin și mai crud decît acela pe care l-a avut, ar fi murit înainte de a se muta la Paris, dacă ar fi murit de anemie pernicioasă sau de

tuberculoză ca atîția dintre frații săi mineri în ceturile reci din Borinage, mă întreb, ar avea astăzi acele tablouri ale sale de atunci o atît de indiscutabilă putere de convingere? Sau ar fi fost redescoperit, după decenii de întîrziere, de vreun cercetător local oarecare? Ce sfîrșit ar fi avut acele puține pînze, împrăștiate, neîngrijite?

Deoarece nu este nici o îndoială că popularitatea și succesul operei sale se nasc cu siguranță din dragostea încăpățînată și eroică a fratelui său Theo, dar și dintr-o conjunctură specifică. După moartea sa piața de artă modernă a pus stăpînire pe el, triumful impresioniștilor după anii de derîdere și dispreț, polemica, ulterioară impresio-



După Léger, 1939

nismului, aprinsă în ultimii ani ai vieţii sale de opera lui Cézanne.

Nici măcar nu există vreo îndoială asupra faptului că viziunea lui Van Gogh se lărgeşte imens de mult şi strigătul său ţîşneşte în contact cu o neaşteptată situaţie culturală, în credinţa sa în descoperirile impresionismului, în exilul său voluntar, printr-o încăpăţînată şi solitară ucenicie constituită din constanţă şi sacrificii. Acolo departe va înţelege el „surîsul bătrînului leu, Rembrandt", în autoportretul cu capul acoperit cu un turban, acolo departe va înţelege că natura este asemănătoare sufletului omenesc cu izbucnirile sale de bucurie, cu recoltele sale, cu vîntul care răsuceşte vîrfurile copacilor, cu nopţile sale înstelate, cu florile, cu uraganele sale. Va vedea un cer şi va picta un cer, un colţ de pajişte, o parte dintr-un gard viu, cu hărnicia unui student şi cu un alfabet tehnic elementar, abia stabilit, va dezlănţui imagini de o violenţă nouă, integre, necorupte, fără nici un viciu, o cădere, doar un moment de neîncredere în lume.

1. *Autoportret*, 1934, Col. G. Pasqualino, Palermo

1. *Autoportret*, 1934, Col. G. Pasqualino, Palermo

2. *Nud*, 1942, proprietatea artistului

3. *Autoportret*, 1941, Col. Mezzacane, Roma

4. *Din ciclul „Gott mit uns"*, 1944, colecție particulară, Roma

5. *Natură moartă*, 1946, Col. Blow, New York

6. *Toaleta*, 1947, Col. Cavellini, Brescia

7. *Asasinarea de către mafie a căpeteniei țăranilor, Li Puma*, 1947, Col. E. Estoric, Londra

8. *Muncitor de la cariera de piatră*, 1949, colecția orașului Messina

10. *Copil de ţăran dormind*, 1952, colecţie particulară

9. *Portret de femeie*, 1950, Col. Senatore Pertini

11. *Studiu pentru „Garibaldi în bătălia de la Ponte Ammiraglio"*, 1951, Col. L. Mezzacane, Roma

12. *Femeie cîntînd*, 1951, Galleria La Nuova Peza, Roma

13. *Peisaj la Bagheria*, 1952, Col. Paggi, Roma

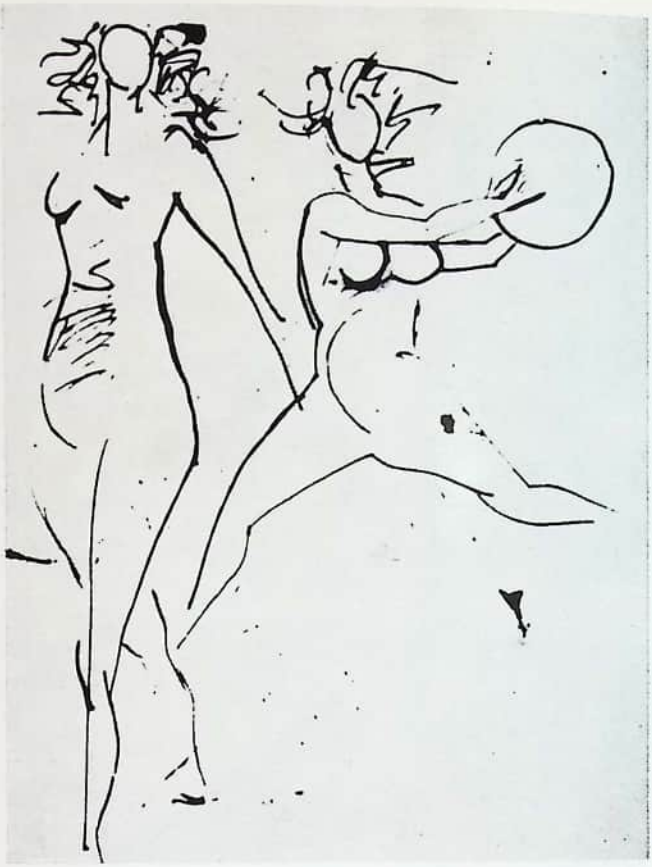
14. *Muncitor rănit, de la mina de sulf*, 1952, colecție particulară, Roma

15. *Miner*, 1952, colecție particulară, Roma

16. *Un erou al timpurilor noastre*, 1953, Col. E. Estoric, Londra

17. *Peisaj din Calabria*, 1953, colecție particulară

18. *Spălătorese*, 1954, Col. Giarizzo, Roma



19. *Schiță pentru compoziția „Plaja“*, 1954

20. *Schiță pentru compoziția „Plaja“*, 1954

21. *Studiu pentru compoziția „Plaja"*, 1955, Col. L. Mezzacane, Roma

22. *Sat de pescari din Sicilia*, 1955, colecţie particulară

23. *Portretul lui Pablo Neruda*, 1957, proprietatea artistului

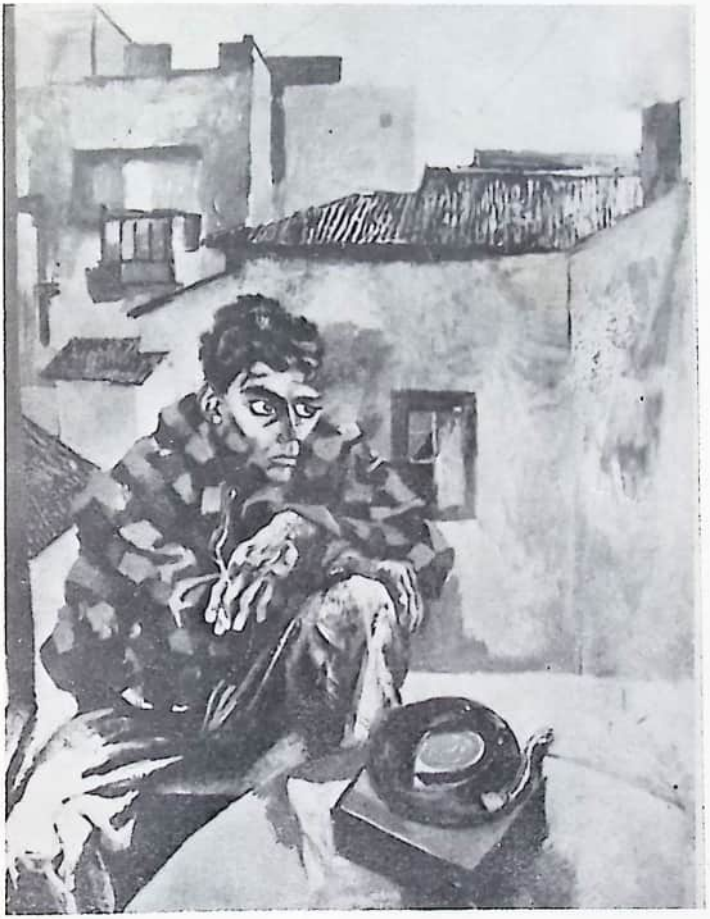
24. *Bărbat mîncînd spaghete*, 1957, Col. R. Farinelli, Roma

25. *Două fete* (detaliu), 1959, colecție particulară

26. *Fumătorul*, 1959, colecție particulară

27. *Doi bărbați*, 1959, proprietatea artistului

28. *Rocco cu patefonul. Repausul duminical al unui muncitor din Calabria, la Roma*, 1960—61, Muzeul Puşkin, Moscova



29. *Vedere de la fereastră*, 1962, proprietatea artistului

30. *Nud*, 1961, colecție particulară

31. *Ilustrație la „Mizerabilii"* de Victor Hugo, 1965, apărută în revista „Tempo", Roma

32. *Ilustrație la „Mizerabilii"* de Victor Hugo, 1965, apărută în revista „Tempo", Roma

ÎNSEMNĂRI DESPRE MODIGLIANI

Printre ediţiile Skira[12] apare o carte a lui Claude Roy despre Modigliani.

S-a scris mult despre sentimentul „febril" al picturii sale; mie, pictura lui Modigliani mi se pare foarte echilibrată: patosul figurilor sale şi desenul este puţin cam languros, dar rareori febril; dealtminteri trebuie notat că pictura lui Modigliani este mult mai excitantă şi neliniştită în pînzele din prima perioadă, atunci cînd organismul său nu era încă devastat de boală şi de alcool, decît în operele din ultimii ani.

---

[12] Reproducerile în culori din cărţile ediţiei Skira sînt de o factură optimă; dar sînt şi înşelătoare şi corupătoare, atît cît pot să fie reproducerile în culori. Chiar şi fără să ne referim la parabola lui Berenson, despre mierea de pe paginile cărţii pentru a învăţa ursul să „citească", este sigur că, deoarece reproducerile în culori ajută chiar la a înşela, trebuie să se sacrifice puţină „frumuseţe" şi să fie prudente şi umile (ca şi restaurările) faţă de opera pe care o reproduc. În schimb reproducerile ediţiei Skira sînt frumoase în sine, independent de apropierea lor de opera reprezentată. De aceea cărţile ediţiei Skira (în ceea ce priveşte reproducerile în culori) sînt cărţi foarte frumoase pentru bibliotecile amatorilor, dar desigur nu pentru cei care vor să înţeleagă şi să se apropie de acele tablouri pe care nu au reuşit să le vadă în mod direct. Trebuie să adăugăm că o reproducere în alb şi negru este în prezent o convenţie acceptată. Spune *o parte* a adevărului, dar nu înşală. În schimb convenţiile culorii sînt infinite, etc., etc. şi de aceea stau la originea atîtor forme provinciale de imitaţii şi atîtor grosolane iluzii.

În legătură cu aceasta mi se par juste unele observații ale lui C. Roy, atunci cînd intenționează să reconstruiască biografia lui Modi doar din examinarea critică a tablourilor și a cronologiei lor. Dintr-o asemenea examinare el deduce în mod rațional că evoluția picturii sale ar autoriza pe istoricul lipsit de documente bibliografice să creadă că ultimii ani ai vieții pictorului s-au scurs în mod senin într-o „oarecare sihăstrie laborioasă din împrejurimile Florenței", etc.

Dar poate ar fi fost util ca Roy să fi mers mai departe și să fi știut să prindă „morala" critică a procesului pe care s-a distrat să-l reconstituie. Operația la care se referă cu obișnuita sa eleganță putea să servească drept ocazie pentru o cercetare critică aptă să corecteze multe din locurile comune existente referitoare la picturile după '17.

Între cronica unei vieți și opere poate sau nu să existe coerență. Acesta este cazul lui Van Gogh; și celălalt, opus, al lui Cézanne, a cărui viață este atît de săracă în cronică, atît de lipsită de spectacol și a cărui operă, în schimb, este atît de răscolită și de împovărată de consecințe revoluționare. Nu întotdeauna scurgerea zilelor coincide cu biografia interioară, cu angoase, depresiuni, exaltări de care este legată munca creatoare (și tocmai în zilele noastre nu este rar să vedem maturizarea roadelor rafinamentului și ale eleganței în mîinile unor persoane a căror viață de toate zilele este tulburată de complicații, de dezordine, de beții și de disperări). Este inutil să insistăm asupra unor lucruri atît de evidente. Roy subliniază contradicția dintre viața și operele lui Modigliani și este clar că, *în sine*, contradicția este un dat de valoare minimă sau nulă pentru apreciere. Dar iată cum conchide: „A.M. a trăit pentru a muri și a pictat pentru a trăi... Rînd pe rînd el dezlega cu patimă desfășurarea zilelor sale, înnoda cu rigoare urzeala geniului său... viața sa a fost o sinucidere convulsivă iar opera, cucerirea unei imortalități zeloase".

Dar nu este așa. Modi s-a ucis pe sine însuși, dar și-a ucis și pictura. Domeniul unității stilistice pe care el își construiește personalitatea nu este elaborat prin intermediul unei cercetări și nu ajunge niciodată la o clasicitate absolută, la stilul elevat în care evenimentele omului se transformă în liniște, viziune profundă și senină, explorare de lungă durată a realității. Tocmai în tablourile din ultimii ani unitatea sa stilistică este în mare parte datorată repetiției unei formule; de aceea este mai manieristă, mai stilizată. Pierde din ce în ce mai mult capacitatea liniei incisive din tablourile din '13, '15, '16.

Toate acestea pot să pară și sînt unilaterale; deoarece este sigur că aprecierea referitoare la Modigliani este mai complexă. Dar este spusă numai ca într-o convorbire cu C. Roy, ba chiar în primul capitol al cărții sale despre Modigliani.

Au trecut entuziasmele din prima tinerețe, ani în care totul era izvor de entuziasm și de vis (cel puțin așa era atunci, pentru mine) cînd am văzut primele tablouri ale lui Modigliani: *Nudul*, pe atunci Feroldi (astăzi Mattioli), portretul *Doamnei Czechowska* (pe atunci Valdameri, astăzi Frua), *Autoportretul* (pe atunci Della Ragione, astăzi al Muzeului din S. Paulo), cînd am început să privesc pictura încercînd să înțeleg ceva din ea, ceva care să-mi servească, mi-a plăcut din ce în ce mai puțin pictura lui Modigliani. În diferitele faze pe care le-au traversat interesele mele a existat întotdeauna un motiv oarecare care m-a împiedicat să-mi placă.

Am crezut întotdeauna că, dezbrăcat de legendă și în afara climatului Parisului și a momentului hegemonic, iradiant al orașului Paris, cazul lui Modigliani ar fi căpătat proporții diferite.

(Mă gîndesc la Scipione, la Boccioni, la Gino Rossi; și la Martini și Rosai. Cine știe ceva despre ei în lume? Pentru Boccioni au fost necesari mai mult de patruzeci de ani pentru ca vreun muzeu
 european sau american să atîrne pe perete un ta-

blou de aî său. Ce s-ar fi întîmplat cu Modigliani dacă ar fi murit la Veneţia sau la Florenţa? Nimeni în afara Italiei nu-l cunoaşte pe Dino Campana, un poet care are oarecare afinităte cu Modigliani, dar este cu mult mai profund decît acesta.)

Spuneam: fără Paris şi fără problemele de publicitate şi de piaţă strîns legate de acea hegemonie. Chestiuni, se înţelege, nu toate externe şi practice, ci şi externe şi practice.

Este intenţia comună a multora, astăzi, să vrea să demitizeze figura lui Modigliani, debarasînd-o de legendă. Fiica sa Jeanne în cartea *Modigliani fără legendă* îşi asumă această sarcină, aparent cu mai multă neîndurare decît alţii. Nu spun că o muncă de cercetare a adevărului istoric nu este justă şi utilă (în cazul Jeannei, contrar aparenţelor, mi se pare că trebuie să se vadă mai degrabă un act de pietate filială), dar nu există nici o îndoială că legenda lui Modigliani şi-a creat-o el însuşi; Carco, Michel G. Michel nu au făcut decît să o îmbogăţească cu mici invenţii romantice.

Dealtminteri nu cred ca aceasta să servească la a vedea mai bine pictura sa. Mitul există deja în esenţa picturii lui Modi, pro şi contra, în lectura critică a acelei picturi. Nimeni nu se eschivează şi este just să fie aşa. Încercăm mai degrabă să adaptăm filologia şi să o debarasăm de mit. De ce, de pildă, să nu revedem textele referitoare la influenţa lui Tino da Camaino?[13] Sau proporţia

[13] A. Parronchi îmi semnalează o inadvertenţă a lui E. Carli (comunicată şi de fiica sa Jeanne în recenta ei carte) conform căreia Modigliani ar fi studiat şi admirat tabloul *Caritatea* al lui Tino, care a fost donat oraşului Florenţa de-abia în 1922. Ar fi multe de spus referitor la chestiunea privind influenţa lui Tino da Camaino, despre care s-a vorbit atît de mult chiar şi cu ocazia expoziţiei din Milano. Parronchi spune, pe drept cuvînt, că toţi au acceptat clişeul unui Modigliani, mare pictor francez, salvîndu-ne italienitatea, prin intermediul citării obligatorii a lui Simone Martini, Botticelli şi Tino da Camaino. Aceasta înseamnă, într-adevăr, a face critică şi filologie de tip fantezist. Dacă se privesc sculpturile, care servesc de obicei ca element probant al influenţei lui Tino, se observă

dintre ponderea influenței mediului parizian (Cézanne-Picasso-arta neagră) și nostalgia gîndului pentru Simone Martini? Sau dacă în el cîntărea mai mult Apollinaire sau mai mult D'Annunzio?

Modigliani a fost și rămîne, în felul său, un erou al bcemei pariziene din anii zece. A dorit-o și a știut să fie astfel cu toate forțele sale. Nu este nici o îndoială că el și-a folosit forțele mai mult pentru a trăi decît pentru a picta.

De ce să-i luăm ceea ce a dorit cu atîta generozitate? La ce servește această patimă antiretorică a urmașilor în dorința de a fi obiectivi? Se știe foarte bine că tocmai acesta este modul de a nu fi.

Să-i lăsăm lui Modigliani ceea ce dorește pentru el însuși. Pictura sa nu cîștigă, nu pierde din lăcomia noastră de obiectivitate, ci rămîne ceea ce a reușit să fie. Pierde numai Modigliani și mi se pare o trădare față de memoria sa.

---

că referirea este cu totul arbitrară. Ce legătură are capul din Victoria and Albert Museum cu Tino? Eu văd aici numai negri, gotici, liberty.

Ar fi destul de curioasă desfășurarea acestei influențe dacă în 1902 (abia la un an după șederea la Neapole, unde Modi a cunoscut arta lui Tino, rămînînd zguduit) el afirmă că se simte mai ales sculptor și dacă primele sale sculpturi cunoscute (din '10—'11) nu au nici un raport cu Tino.

Dacă apoi ar vrea să se creadă, ceea ce este foarte îndoielnic, că este făcut de mîna lui Modigliani capul de gips publicat de Jeanne și datat de Jeanne 1906, în care singura influență vizibilă pare să fie aceea a lui Mestrović, influența lui Tino devine încă și mai mitologică.

Sculptura lui Modigliani (cea pe care o cunoaștem, deoarece din sculpturile din 1902 nu mai există nici un exemplar) a fost influențată de arta neagră (cariatide: de statuetele din Coasta de Fildeș și Oceania), mai ales prin utilizarea pe care erau pe cale să o facă din acel material Picasso și Derain. Cred că influența lui Derain nu trebuie subestimată, ca și aceea a lui Brâncuși mai puternică decît se crede de obicei (*capul* din '10—'11, schițat în piatră); și arta gotico-franceză.

Este tocmai acest tip de legendă cea care ar trebui demascată. Aceasta este o legendă periculoasă, deoarece influențează lectura și filosofia, și nu pe cea a vieții sale, o legendă de care sîntem atașați printr-un elan uman, aproape ca pentru un frate prea generos și prudent.

Nu se încarnează un mit în mod întîmplător, sînt necesare calități pentru a-l încarna și muncă pentru a-l duce la capăt. Parisul era plin de artiști în mizerie, distruși de friguri, de alcool, de foame, de boli; și mitul lui Modigliani opera deja, el încă fiind în viață, înainte de a fi cunoscut și stimat ca pictor. El a fost unul din acele notabilități ale Parisului, tocmai pentru că poseda o dimensiune umană capabilă să încarneze un mit.

EXPOZIȚIA MODÍ LA PALATUL REGAL[14]

Ambianța criticilor, aici la Milano, nu este doar favorabilă lui Modigliani. În aceste cazuri, în mod instinctiv, intru la bănuială și acum cîteva seri, discutînd cu cîțiva prieteni, o observație a lui L.C. mi s-a părut justă și m-a făcut să reflectez: C. spunea că această atmosferă ostilă și puțin adecvată față de Modí se explică și prin climatul antifigurativ general (ambianța culturală), prin interesul scăzut pentru figura umană, etc.

Pe de altă parte, reacția publicului și nu numai a burgheziei care citește „Corriere della sera" (la expoziție foarte mare îmbulzeală), este, în general, de simpatie. Modigliani „comunicativ". Gîturile lungi, ochii în afara axei feței, care acum vreo treizeci de ani au făcut ca figurile lui să fie clasate printre *monștri* (Thovez), revelează acum tuturora un sentiment de frumusețe; lumea este mișcată de patosul, de melancolia lor.

Toate aceste considerațiuni mă predispuneau în mod favorabil. Am încercat să-mi debarasez mintea de toate părerile pe care le aveam deja despre Modigliani, gata să le modific și să le corectez, să-mi recunosc greșeala, dacă este cazul.

Am vizitat expoziția astăzi. Este o expoziție bine făcută: multe opere, unele dintre cele mai importante ale artistului, un bun nucleu de

[14] Milano, decembrie 1958.

desene (poate prea multe și mai ales din colecțiile din Milano, și nu toate frumoase), și puține tablouri îndoielnice (reduse, aș spune, la minimul indispensabil, fiind vorba de artistul cel mai falsificabil și cel mai falsificat dintre contemporani). Un catalog frumos și o prefață inteligentă de F. Russoli (în care autorul lasă să se înțeleagă, în mod limpede, rezervele sale).

O expoziție, totuși, oportună și utilă și prin faptul că aduce un accent uman fie în ceea ce privește prezentul nostru, în jocul intereselor artistice milaneze, fie în ceea ce privește perioada avangardei, în anii agitați și glorioși de la '5 la '21 în care a lucrat Modigliani.

Chiar acesta este aspectul imediat subliniat în personalitatea lui Modigliani și a funcției sale; și din aceasta cred că derivă, în mare parte, legătura pe care acesta știe să o găsească cu publicul, o cordialitate, făcută, în definitiv, din melancolie și din ironie modernă.

Prin urmare, criticului, artistului, celui care privește și reflectează, celui care cere picturii tot ceea ce ea poate da și ascultă tot ceea ce ea poate să spună, i se prezintă serioase îndoieli. Și tocmai, cred, pentru ceea ce vrea să reprezinte o voce ca aceea a lui Modigliani, pentru acel caracter uman pe care ea îl anunță, precum și pentru „umanismul" său.

Nu este nici o îndoială că sarcina lui Modigliani, care pleca tocmai din adîncul culturii picturale din primul deceniu al secolului (Cézanne, Picasso din perioada albastră, arta neagră), putea să constituie o voce, un aspect nou, un punct de contradicție fecundă, în centrul însuși al căutărilor de avangardă. Era o punere de accent asupra omului și asupra sentimentelor umane, într-o perioadă în care accentele se puneau pe căutările formale; era promisiunea unei contribuții italiene, toscane, spre o artă liberă, de avangardă, doritoare de căldură umană și de umanitate, spre o nouă clasicitate.

Dar toate acestea au rămas numai o promisiune: sarcina era atît de mare încît obliga artistul la o

enormă oboseală; era vorba în primul rînd de a se elibera (și de a salva pictura sa și a altora) de formalism. Chiar dorința sa de a apropia manierismul prerafaelit de cea mai modernă rezonanță culturală post-cézanniană și „neagră", era o primă eroare de cultură și, de aceea, un obstacol. Apoi nu era posibil, materialmente, să ducă mai departe o astfel de sarcină irosindu-și zilele și nopțile în altă parte decît în atelier; pe străzi, în cafenele, în alcovuri, îmbătîndu-se și pierzîndu-se. Acea generoasă cheltuială de sine însuși, de abrutizare și de a face pe eroul (care nu sînt deloc, așa cum s-ar dori astăzi, aspecte secundare ale personalității sale) îl îndepărtau de pictură. Nebunia lui Van Gogh era concentrată asupra picturii, se revărsa cu totul în aceasta și este dovedită tablou cu tablou (și anii de muncă sînt puțini, vreo zece, pentru amîndoi); nebunia lui Modi, în schimb, dispersivă, îl îndepărta de pictură și în același timp de exercitarea materială a picturii, de încercare, de anulare, de refacere.

Tocmai din tablouri avem senzația că Modi și-a istovit oasele nu pe tablouri, ci pe străzi; și dacă în tablouri, uneori, rămîne atașată o parte din ființa sa, o fremătare mai accelerată și mai convulsivă, aceasta pare că se întîmplă în pofida cifrei, a formulei la care recurge întotdeauna; cifră pe care a cucerit-o deja în 1909, în '10, și de la care nu s-a abătut niciodată, în afară de puținele tablouri dintre anii '14 și '15, în care pare că merge înainte.[15]

[15] „Linia se străduia să iasă la iveală din aparentul haos al tușelor impresioniste de culoare: și deci sentimentul liniei ideale a precedat în Modigliani execuția liniei materiale, prin acel proces care este artă." Așa afirmă L. Venturi cu privire la picturile din '15. Raționamentul s-ar putea accepta atunci cînd este vorba de operele din '8—'9—'10. Tușele „impresioniste" (care sînt apoi în mod tipic *fauves*) sînt mai degrabă o încercare, singura care se cunoaște în istoria sa, de a rupe o *linie* pe care o poseda deja, ba chiar pe care o poseda în așa măsură încît îl făcea să întrevadă pericolul doctorului Alexander, din 1911 (în care există deja schema de portret pe care o regăsim în portretul lui Soutine, din colecția C. Dole, în portretul lui Jeanne Hé-

Am impresia, de aceea, că Modigliani este un talent autentic și cu o inițiativă interesantă și plină de viitor, amîndouă în mare parte irosite din dezordine, din lipsă de aplicație și de asemenea și mai ales, dintr-o cultură haotică și ambițioasă în care se amestecau Carducci și D'Annunzio, Dostoievski și Nietzsche.

Propunerea sa rămîne, într-un anumit sens, veleitară, în fața unei judecăți critice obiective (pe care astăzi perspectiva istorică dobîndită și experiențele artistice succesive ne permit să o exprimăm), tocmai pentru că nu a fost suficient hrănită cu efort expresiv, deoarece era lipsită de dezvoltare interioară. El se limitează să repete propunerea sa, fără a o elabora.

Totuși, din aceasta nu ne este îngăduit să deducem că Modi trebuie apreciat în mod negativ, ca un pictor ratat sau ca un talent mediocru. Nu a fost un geniu, dar personalitatea, poziția și

---

buterne 1918, dintr-o colecție particulară din Berna, în *Servitoarea* lui Buffalo, din 1919, etc., etc.), cariatida din '10, capul de femeie din '13 și numeroasele desene printre care nudul Scheiwiller din '14 (fără să vorbim de toate operele datate 1917, care sînt, mai verosimil, din '13—'14: printre care, conform afirmației fiicei sale Jeanne, nudul *Elvire*, datat 1919, dar executat în 1913). Este cunoscut faptul că cota tablourilor lui Modigliani, posterioare anului 1916 este mai ridicată. Aceasta ar explica de ce între '13 și '15 există numai vreo zece tablouri și o sută douăzeci și cinci în 1917).

În aceste opere a apărut în mod limpede și s-a confirmat *linia* lui Modigliani. Picturile din '14—'15 (portretele lui Picasso, Diego Rivera, *Autoportret cu Pierrot*, portretul lui Haviland, Mirri, etc.) reprezintă în schimb dorința de a rupe incursiunea spre *fauve*-ism și spre cubism, acea linie care nu mai trebuie să se ostenească să iasă la iveală, întrucît se ivise deja de trei ani.

Cu operele din preajma anului 1915, Modigliani face o tentativă într-o nouă direcție, care promite evoluții mai bogate în invenție.

Portretul lui F. Haviland (care nu este pictor englez așa cum se spune de obicei, ci director de muzeu încă în viață) este una dintre operele cele mai fascinante ale lui Modigliani. Se simte aici chiar și un straniu ecou livornez și viareggian, un sunet pe care-l vom regăsi în Viani, anarhic, *fauve* și *liberty*.

După Cézanne, 1935

contribuția sa la un eveniment atît de furtunos cum a fost acela al avangardei europene din primii patruzeci de ani ai secolului, își păstrează particularitatea și forța unei noi propuneri. Nu ne rămîne nouă, urmașilor, decît regretul pentru ceea ce a irosit Modigliani din sine însuși și din munca sa.

GEORGE GROSZ

George Grosz a fost, printre marii artiști contemporani, cel mai angajat, în mod neîndurător și direct, în a denunța ororile și mizeriile societății.

Prin asprimea temelor sale și prin lucida ferocitate a stilului său el a reprezentat culmea cea mai înaltă a desenului critico-social și de moravuri din acest secol.

Satira moravurilor, ca apreciere umană și civilă a prezentului, a societății, însoțește nașterea realismului modern. Tezele pe care unii mari artiști le-au dezvoltat în secolele al XVI-lea și al XVII-lea implicau un raport mai imediat de debit și de credit; se năștea necesitatea unei opere auxiliare (dar nu mai puțin desăvîrșită din punct de vedere artistic din această cauză), care se realizează prin intermediul unor mijloace tehnice mai directe ce au permis o mai largă difuzare și reproducerea în mai multe exemplare.

Hogarth și Goya sînt primii care s-au servit în mod hotărît și în scopuri „politice" de acest mijloc. În secolul următor, Daumier va exprima o apreciere referitoare la vremea sa, cu o forță cu nimic inferioară aceleia a lui Balzac. La începutul secolului nostru Mexicul ne va da un alt mare desenator de moravuri, José Guadalupe Posada. În zilele noastre Ben Shan, Maccari al nostru, și mai ales George Grosz.

Prin intermediul acestor artiști sentimentele umane și sociale „coboară" cu paginile ilustrate „sur les pavés", intră în casele oamenilor.

Este vorba de un aspect practic, de „acțiune", de o exigență mai profundă a condiției moderne. O necesitate care este aceea a artistului și a acelora cărora li se adresează. O necesitate care aparține întregii arte moderne, în experiențele sale contra dictorii și care, după acest război, au îmbrăcat forme mai explicite, nu întotdeauna senine.

Nu mă refer doar la problema figurativă: această exigență poate să se exprime și se exprimă în multe feluri. Anumite încercări expresive mai recente, folosirea unor materiale noi, a unor mijloace neobișnuite ca flacăra oxidrică, poansonul care rupe suportul, *collage*-ul în diferitele sale utilizări, etc., toate sînt semnele unei exigențe general valabile pentru toți, chiar dacă artiștii sînt sau nu conștienți de aceasta.

Grosz a fost în vremea sa culmea cea mai explicită și mai crudă a acestei necesități moderne. Cruzimea sa exclude din realitate orice dialectică. Goya judecă și salvează, Daumier judecă și salvează, Grosz nu salvează nimic: dușmanul său este întreaga societate, pe care el *o știe* sîngeroasă și irațională. Este împotriva întregii societăți asupra căreia se avîntă cu „briciul" său și poate aceasta este cauza eficienței și în același timp, a limitei sale. Opera sa, după anii celor mai bune producții (adică după 1932), va accentua această limită.

Grosz nu oferă o speranță nefericitelor victime ale „societății". „Societatea" le-a supt sîngele, a stins în pupilele lor orice sclipire de lumină. Există milă pentru *Lumpenproletariat*, dar o încredere redusă în proletariat.

Din această cauză cred că aș ezita să fac pentru el afirmația care se face pentru Goya sau pentru Daumier, definindu-l ca pe unul dintre cei mai mari artiști din epoca noastră. Dimpotrivă, extraordinara sa personalitate ne îndeamnă să reflectăm asupra posibilităților și limitelor întregii tendințe expresioniste și a întregului „realism

critic", asupra semnificației profunde, nu exterioară și ilustrativă a „conținutului" unei opere de artă (căreia îi incumbă, în definitiv, sarcina de a se „decide"). Judecata noastră privind „realismul critic" nu poate să fie pasivă (ca aceea privind o „fază" a încercării realiste, ale cărei limite istorice nu se știe bine cînd sînt scadente), ci chiar activă, de fond: adică a-l vedea ca pe un realism incomplet, parțial.

Nu poate fi negat faptul că în ideea modernă a realismului, elementele critice și de denunțare sînt componente importante. Totuși este important să subliniem faptul că exigența mai modernă care antrenează artiștii de orice tendință, figurativă sau nu, solicită tentația de a abandona spiritul avangardist al căutării „parțiale" și impune o luare de contact „organică" cu realitatea.

În timpul maturizării loviturii de stat naziste, Grosz a rămas aproape singur în Germania. Marc și Macke au murit în război; Kirchner era internat într-un ospiciu; Jawlenski și Kandinsky părăsiseră Germania. În 1932, nazismul amenințător îl constrînge pe Grosz la exil. Grosz se îmbarcă pentru America. Acolo, lupul Grosz își pierde dinții. Judecata pesimistă i se agravează pînă la punctul de a considera zadarnică însăși denunțarea sa.

Survine o lentă transformare a activității; munca i se desfășoară de acum încolo pe o linie aproape ilustrativă.

Din întreaga sa operă care a urmat după 1932, s-ar putea spune că trăia într-o stare de disperată melancolie. Rarele sale picturi reflectă această stare. Elementele simbolice se suprapun, contorsionate și confuze. Grosz trăiește într-un somn și elaborează fragmente din acest somn în tablourile sale. Imaginea care rezultă nu este niciodată limpede, ci mai degrabă o îngrămădită descriere de coșmare și gînduri solitare, de intransigențe morale și angoase. Stilul baroc și simbolismul se amestecă aici în cioburi multicolore, în serviciul unui protest, de acum încolo în același timp descurajat și veleitar.

Un limbaj al lumii mele este titlul unui foarte cunoscut tablou al său din 1938; o bulboană de ape negre, fărîmături geologice, trunchiuri arse, o casă cu acoperișul prăbușit, grinzi care atîrnă, un orizont în flăcări. Un infern văzut în vis reiese din acest tablou în care totuși imaginile reprezintă un dureros solilocviu.

«„Luați penelul și puneți-vă pe lucru." Nu întotdeauna este ușor a adopta această maximă atribuită bătrînului Rembrandt, mai ales în 1953. Aceasta ar putea fi definită poate drept epoca gheții și a metalului pentru artă; o epocă în care a apărut o congelare internațională sau un proces de metalizare... Demoni, orori, furtuni de ură, violență nudă, umilința și absoluta inconștiență și-au lăsat amprenta în viziunea mea... Îl admiram pe Strindberg și deseori am avut impresia că *infernul* său a devenit realitate...»

Așa scria Grosz în 1953.

Chiar în 1953 și în anii următori, la alte deziluzii obiective și subiective pe care lumea i le oferea, se adăuga situația artelor, care din această lume pare să vrea să-i reflecteze numai pe iraționaliști, sensul provizoratului și al descurajării.

Grosz continuă cu fermitate să urască violența și războiul. În anii de război și în cei imediat următori a pictat cîteva tablouri care-i exprimă dezaprobarea. Din nou simbolism și suprarealism; mai mult decît propriile modalități stilistice din perioada germană, la care au contribuit influențe futuriste, cubiste și dadaiste (vezi *Funeraliile lui Oscar Panizza*, un tablou foarte frumos, totuși posterior cu cîțiva ani *Funeraliilor anarhistului Galli* de C. Carrà) pictura sa americană se apropie mai degrabă de tabloul lui Otto Dix: *Război în tranșee*, din '23, iar pe de altă parte, de pictorii „școlii americane", Blume, Evergood, Ivan Albright.

Dar războiul rănește de moarte și pictura americană. Și „școala americană" se transformă. Curentul figurativ, influențele expresionismului și influențele mexicane naufragiază în avantajul noilor idei ale „picturii de acțiune". Ultima spe-

ranță pentru Grosz era încă Europa și acum cîteva luni s-a întors pentru a muri aici.

Pentru istoria artei moderne rămîne Grosz din perioada europeană. Cînd se pronunță numele lui George Grosz gîndul fuge imediat la acele semne nete și rigide, la acele cefe prusace, la mutilații, prostituatele, ofițerii săi sadici, la parveniți, proxeneți, bancheri, negustori de arme, la eroii săi din anii dintre cele două războaie, la cinism, la represiunea brutală a speranțelor socialiste.

El rămîne un martor important al epocii noastre și nu numai al anilor douăzeci. Stroheim și Rosemarie sînt printre ei mai contemporani decît par, și există încă cefe de *Junkeri*, exploatatori și negustori de arme, mai există mutilați, prostituate, asasini, rasiști și militari revanșarzi.

De această lume a dat socoteală George Grosz cu desenul sever al peniței sale ascuțite, în caracterele pe care a știut să le definească, în blestemele pe care a știut să le pronunțe, cu capacitatea sa de a interveni, de a convinge, de a condamna violența și inconștiența irațională la o moarte mai lungă și mai exemplară decît aceea pe care o poate da un pluton de execuție.

PICASSO

Picasso va împlini peste cîteva luni optzeci și patru de ani și nu este încă un „bătrîn maestru", un moment, o glorie, un muzeu: este un pictor care activează de treizeci și cinci sau patruzeci de ani, care acționează în problemele actuale ale picturii, care-și trăiește, așa precum o face, glorioasa bătrînețe departe de Paris, fără să citească cărți de supercritică, articole, reviste, fără să frecventeze expoziții, fără să vrea să știe de „informal", de „noua reprezentare a figurii", de „op" și „pop", precum un tînăr activist care ar face naveta între Saint-Germain des Prés și Fifth Avenue, între Kassel și Veneția.

Explicarea „cazului", ca întotdeauna, constă în modul în care natura sa neobișnuită îi impune să înfrunte realitatea. El este *singurul* pictor, în acest timp, printre cei mari din generația sa, care nu s-a așezat în nici un fotoliu. Și este suficient să ne oprim un moment, cu gîndul, la tovarășii săi din aceeași generație și istorie.

Este suficient să ne gîndim la opera artiștilor, chiar foarte mari și la închistarea substanțială a operei lor spre sfîrșitul anilor douăzeci. La Braque, la Matisse, la Kandinsky, la Mondrian, la Rouault, la Chagall.

Vreau să spun că în continuarea operei lor acești
 artiști au creat unele capodopere, au „rafinat",

au „aprofundat", au elaborat „variațiuni" noi și uneori încîntătoare; s-au dus mai departe.

Dar ceea ce a făcut Picasso este altceva: o emisiune continuă de noi idei figurative, nu pentru sine, ci pentru alții; o creștere calitativă a experienței generale a artei moderne. O afirmare automată a sa ca „pionier", într-o succesiune a experiențelor și a generațiilor.

Ceea ce am spus nu lipsește pe artiști de nici o fărîmă de merit sau de glorie. Contează numai în măsura în care arată caracterul excepțional al lui Picasso în comparație cu marii săi contemporani.

Într-un anumit sens, ca la un *naiv*, în pictura sa nu există progres.

Îmi dau seama de ceea ce ține de modă, de ceea ce nu reușește să observe. De la multe catedre improvizate (arta contemporană a fost descoperită de noi, după cum se știe, în preajma anului 1947), se zvonește că Picasso era „terminat" în anii '30—'35. Zvon care nici măcar nu merită să fie respins. Sînt suficiente *Guernica* și toată opera lui, an după an, *Masacrul din Coreea*, reinvențiile referitoare la Courbet, Delacroix, Poussin, Cranach, portretele din '56, '57, sau nudurile și capetele din '64 și '65.

(Nu am citat capodopere, ci „pași" înainte, noi indicații, noi idei referitoare la pictură.)

Se știe că Picasso (a spus-o chiar el) nu a fost, chiar de la primele sale încercări, „experimental".

Confuzia între experimentalism și avangardă este un lucru recent și este legată de un impuls preliminar de neîncredere; obscura prefigurație a catastrofei atomice, certitudinea unui consum rapid, fatalitatea acceptată a comercializării „produsului cultural". În concluzie, un alibi, un mod, inconștient în parte, de a o lua înainte, de a se pregăti pentru noi „propuneri", pe măsură ce acestea se prezintă în jocul informației, al consumului și al schimbului.

Dimpotrivă, avangardele istorice au fost toate afirmative.

Lui Picasso îi place să spună, aproape mirîndu-se de aceasta și aproape cu regret că, chiar copil fiind, nu a desenat niciodată, sau n-a pictat niciodată „ca un copil".

Picturile albastre și roze, cele protonegre și primele tablouri cubiste sînt opere desăvîrșite, exclusive, afirmînd o teorie. Nu „ipoteze" sau „conjuncturi" și nici măcar „întrebări". (Dealtminteri am gîndit întotdeauna că dacă este adevărat că pictorul, ca orice om, întreabă lumea, este de asemenea adevărat că atunci cînd pune mîna să facă ceva, încearcă să răspundă la ceea ce s-a întrebat pe sine însuși. Ceea ce înseamnă, cum s-ar spune, „la ceea ce a fost întrebat".)

Picasso întreabă, scrutează, înregistrează, răspunde. Este procedeul aceluia care operează pentru a „face vizibilă existența" (cea care există).

Nu intenționăm să spunem că acest răspuns este rezultatul unui proces rațional, al unei serii de faze succesive și conștiente, pînă la concluzia conștientă, vrem să spunem că pictura este în mod obiectiv o adăugire la realitatea cunoscută, o lărgire a realității cunoscute; și, ca atare, un răspuns. „Se poate spune că în procesul de creație, comportamentul conștient și cel inconștient nu diferă unul de celălalt mai mult decît diferă cursul unui fluviu, în plină zi, de acela al aceluiași fluviu, în obscuritatea nopții." (Rudolf Arnheim, *Guernica.*)

(Mai exact ar fi, poate, să spunem că artistul întreabă și răspunde în același timp.)

După ultimul război nu au mai existat scandaluri în artele figurative. Opoziția „filistinilor" pare să fi încetat ca prin farmec; direcțiunile muzeelor, șefii de state, regii și reginele, universitățile, direcțiile generale, pagina a treia a celor mai conservatoare ziare, editurile, nu mai opun nici o rezistență. Nimic nu este mai mare motiv de scandal decît unele fapte care, în definitiv, se concentrează într-un singur om: Picasso. Și o singură încercare: realismul, *muleta* roșie care înră-

 ieșește boul conformist.

Dar faptul cel mai ciudat este acela că Picasso provoacă scandal nu la filistini, care nu mai există (sau sînt atît de amestecați cu nonfilistinii încît trebuie anulați ca o categorie), ci la „oamenii de cultură". Piața, evident, nu discută despre Picasso; tablourile sale se vînd ca chiflele la intrarea unui stadion, cărțile referitoare la el se publică cu zecile în fiecare an și sînt absorbite în mod rapid, la toate nivelurile, de la colecționarii de ediții numerotate, pînă la anticamerele dentiștilor. Este elita pe care Picasso reușește s-o ofenseze într-un fel oarecare: pentru că astăzi încă, în pragul celui de al optzeci și patrulea an, el contrazice, prin creativitatea și vitalitatea sa realistă, convențiile ce se îngrămădesc.

Această contrazicere a „convențiilor" (și reacția negativă a elitelor) este datorată faptului că întrucît Picasso nu s-a așezat niciodată într-un fotoliu, colocviul nu a avut niciodată loc între el și „ideile epocii", între el și curente, ci între el și epoca sa, între el și realitate, între el și cunoaștere.

Pentru a realiza acest raport constant cu „condițiile lumii", Picasso nu a avut nevoie de altceva

Ocuparea pămînturilor, 1947

decît de lucruri vizibile, de obiecte, țări, animale, persoane.

Nici o metafizică a conținuturilor, nici un misticism, nici o „evaziune", nici o ciudățenie: rețou cu gaze, langustă, nud, etc. sînt materiale suficiente pentru o muncă îndelungată atunci cînd cad în mîna unui om ca Picasso.

Pentru a demonstra aceste scurte observații ar trebui să ne adîncim în studierea tablourilor pe care le-a realizat, la distanță de decenii, ba chiar de cincizeci de ani, și să demonstrăm că și schița, de pildă, a unui ochi sau a unei mîini, deși schiță, nu se repetă, ci pare să fie intuită, pentru prima dată, într-unul sau altul dintre aceste tablouri.

O tensiune constantă între ceea ce apare și ceea ce există, în care ceea ce apare nu este niciodată anulat, ci numai analizat, descoperit, demontat, în așa fel încît de *fiecare dată* se *revelează* un aspect *mai* integral.

În Picasso raportul între diferitele facultăți de a vedea, de a înțelege, de a intui este în mod automat integrator și dialectic. Și acțiunea sa este creatoare și activă întrucît este un *efort de a cunoaște* și nu repetarea unor lucruri găsite.

Cu Picasso, la Mougins, de la 4 la 12 martie.

În după-amiaza zilei de 5 ne-am urcat în atelierul mare pentru a vedea ultimele tablouri.

Înghesuite pe pereți stăteau peste două sute de picturi, a căror datare începea din ianuarie 1964 pînă la 3 martie 1965.

Picasso începu să ne arate pînzele pînă cînd am reușit să-l convingem să se așeze și am continuat noi să le întoarcem, să le privim, să le repunem în altă parte a sălii și așa pînă la ultima licărire de lumină și apoi cu luminile aprinse.

Nu intenționez, în aceste note, să mă adîncesc într-un examen critic, deși sînt tentat cu toată pasiunea. Vreau numai să redau gesturile din acea după-amiază, din cea următoare și dintr-alta care a urmat după patru zile, în prezența prietenului Manzù.

Gesturile, pașii, deplasarea pînzelor, întoarcerea lor, punerea lor în lumină și cuvintele noas-

tre, întreruperile lui Picasso, țigările aprinse, declicul cîtorva fotografii făcute de Jacqueline. Cerul de la Mougins, spre La Napoule, spre Cannes, își schimba culoarea; tablourile pe care Picasso dorea să le facă să fie văzute în cadrul dreptunghiului de soare, cu soarele îndreptat spre ele, pentru a le privi apoi în alte condiții de lumină; să deplasezi grămada de tablouri căutînd spații libere pe perete, de negăsit. Să vezi, împreună, mai multe tablouri cu aceeași temă: portretele (*les paternités* cum numește Picasso portretele grădinarului, căruia acum două luni i s-a născut un copil) cu copilul în brațe sau peisajele cu munți, casele, cerul, măslinii care continuau dincolo de fereastra mare cu geamuri.

Aprecierile lui Picasso însuși, modul său de a asculta și de a interveni: pe acesta l-am pictat într-o jumătate de oră, aceste trei portrete într-o seară, acest mic peisaj cu soare l-am început seara dar am lucrat la el de patru sau de cinci ori.

Vezi, eu iau acea cantitate mică de verde și *je lui torde le cou*, apoi trebuie să continui cu violet *de l'autre coté. Je fais comme ça, je ne veux faire qu'un tableau, mais après, c'est toujours une tête d'homme* (sau un copac sau un nud).

La Picasso fiecare lucru este luat *ad literram* (raportul „pictorului cu modelul său" este literalmente vizualizarea — percepția directă — a unui fapt care se repetă în mod continuu).

S-ar putea discuta cum de pot să coexiste cele două poziții, prezente în mod egal la Picasso, cea a descoperirii obiectului văzut așa cum este, și cercetat, și cea a constituirii sale *întotdeauna* ca simbol. Un ochi este „acel ochi" văzut, caracterizat, descoperit, fizionomic, „asemănător", etc. dar este în același timp o siglă, un simbol, care poate fi repetat (ochiul din profil la Giotto, etc.), o încarnare a proprietății de a vedea.

În timpul vizionării și deplasării picturilor, a răsturnării lor, a punerii lor în lumină, a întoarcerii către perete, Picasso vorbește, propune vizionarea mai multor picturi unele lîngă altele, se ridică pentru a le deplasa. „Dacă te apropii nu

mai e nimic: numai cîteva dungi de culoare, dar «puțin mai departe» este un cap (sau un copac sau un nud); dar ești tu în dungile de culoare, *deci* un cap, un copac, un nud." A arăta tablouri prietenilor înseamnă pentru Picasso a și le arăta sie însuși: privește, studiază, continuă să acționeze. Acum este vorba de o pînză de 120, o uluitoare pictură în gri, în care se desfășoară o nouă îmbinare și precipitare a volumelor și care merge în întîmpinarea tablourilor sale precubiste (numite negre, dar care nu sînt negre, ci mai degrabă dezvoltări ale gîndirii lui Cézanne). Este vorba de un nud de femeie culcată care se joacă cu o pisicuță neagră.

Picasso obișnuiește să spună că sculptura este cea mai bună comentare și explicație a picturii. În legătură cu capul cu două profiluri al acestui nud s-ar spune că Picasso a vrut să facă exact contrarul: un „comentariu" al sculpturii sale.

În uriașul atelier-depozit de jos, în care sînt răspîndite sculpturile (Manzù se va mișca aici ca un căutător de ciuperci într-o pădure deasă) există un număr mare de tipare decupate în tablă de fier, îndoite, tăiate de-a curmezișul: capul marii picturi despre care vorbeam (două capete, unul care se desprinde dintr-un tipar mai mare) pare traducerea în două dimensiuni a unei sculpturi în tablă de fier.

Nu că s-ar fi gîndit la aceasta: o descoperă privind tabloul împreună cu noi și spune: Toh! s-ar putea face și o sculptură tăind tabla de fier cu două profiluri, unul mai mare și unul mai mic, apoi curbînd-o, apoi pictînd profilul în felul acesta, s-ar putea de asemenea scobi aici și curba în afară și în felul acesta s-ar obține urechea.

Nimic transcendent, nimic forțat: aproape o convorbire artizanală, mintea preocupată de acțiune, de mîini, de materie.

Și convorbirea continuă mai departe: Nu, pune-l lîngă celălalt. Este femeia cea care respiră sau însăși pictura? „M-am gîndit întotdeauna la res-
 pirația picturii" (Picasso).

Începe apoi defilarea capetelor. Se pornește de la lucrul văzut și revăzut, totalitatea uneia sau a mai multor priviri iuți la capul cuiva și apoi, mai departe, un X cu un braț roz și unul verde ca migdala, accente, virgule în albastru cobalt, de-abia un *frottage* în galben-auriu. Nu este nimic altceva. Cu toate acestea este noțiunea nouă a unui cap, diferit de toate celelalte capete, chiar ale lui Picasso, mai vechi sau mai recente. Vor fi patruzeci, cincizeci asemenea capete recente și este suficient să punem două alături, la întîmplare, pentru a vedea cum fiecare conține o rațiune proprie; niciodată repetiții, niciodată o pictură în zadar.

În după-amiaza aceea, în „atelierul de sus" am avut posibilitatea să privim pînzele, să le punem alături, încercînd combinații noi, făcîndu-le să rămînă numai cinci sau șase, abia proptite unele de altele, aproape printr-un miracol de echilibru și apoi să desfacem totul și să repunem pînzele pe perete.

În acea zi am privit vreo șaizeci de picturi cînd Picasso a spus că este destul; a obosit el, dar credea că eram obosiți și noi.

Era aproape întuneric, dar cineva a spus că nu eram obosiți. Picasso a trecut în atelierul învecinat și s-a întors aducînd *Băiatul cu copilul călare pe scaun* din perioada roză; apoi o *Familie* din 1906, niciodată prezentată publicului, și un nud („*Ça c'est avant les* Demoiselles d'Avignon"), niciodată văzut. Un pătrat de un metru jumătate de pînză în stare jalnică, care a rămas făcută sul aproape șaizeci de ani. Nudul cu un picior îndoit în unghi drept are o extraordinară violență și vitalitate. Rozul ocru-negru a căpătat misterul picturilor rupestre.

Încetul cu încetul atelierul se umple cu tablouri datînd din 1905 pînă în 1965, pe care Picasso se ducea să le aducă din camerele învecinate; acești șaizeci de ani devin o mie sau două mii; nudul ocru-roz din '5 era într-un colocviu natural cu modelul culcat din cel mai recent tablou al pictorului,

încă proaspăt, și care mi-a lăsat o urmă azurie în palma mîinii.

Aprinsesem luminile. Picasso, desfășurînd pînza din '5, niciodată montată în ramă, spunea cu tristețe: este așa, de ce ar trebui să o punem în ramă, a fost întotdeauna așa; dar o vor face, veți vedea, la Luvru *ou ailleurs* vor decide în ce punct trebuie îndoită, *y mettront un cadre aussi*, vor decide cu siguranță ceea ce eu nu aș îndrăzni să fac. (Mi-a venit atunci în minte o frază a lui Picasso, de acum treizeci, patruzeci de ani, citată de Aragon: *La grande affaire, c'est l'espace entre le tableau et le cadre.*)

A fost o după-amiază fericită, dezinteresată, în care regăseam rațiunile unei dragoste profunde, simțeam palpitînd anii copilăriei: Dimineața la cîmp, zilele petrecute pictînd un munte sau un cer sau chipul unui prieten sau al tatălui meu atunci cînd pictam însemna numai pictură și nimic altceva, atunci cînd totul era dificil la modul cel mai natural și mai simplu și nu exista nici un element care să îndepărteze, nici o sustragere de la munca noastră, nici o suprapunere, doar numai speranțe și dragoste. Eram împreună cu ceea ce se numea „un geniu" și ni se părea că și pentru noi a picta era un lucru firesc.

Astfel dînd glas acelei succesiuni de gînduri, Picasso spuse că, în fond, toată acea activitate, tot ceea ce făcuse, în mijlocul cărora ne învîrteam, era ceva care se apropia de pictură. *C'est, peut-être, ce qu'il y a de plus proche. El más vecino*, adăugă, luînd în mînă una din ultimele sale pînze și privind-o de unul singur, ca și cum în jurul său nu s-ar fi aflat nimeni.

Rareori, dacă nu cîteodată în prezența celor vechi mi s-a revelat cu atîta simplitate și puritate sensul cuvîntului pictură.

Poate să pară ciudat că vorbesc în acest fel despre un pictor al cărui geniu a apărut multora diabolic, care a dispus de forme fără milă, intervenind cu securea și cu ciocanul, ruinînd și răsturnînd, îmbinînd și dezlegînd ca un chirurg surd la orice glas care nu era cel al fanteziei și al

voinței sale abuzive. Dar era vorba de însăși integritatea termenului pictură, care-l apropia de „măcelarul" Rembrandt, de paranoicul Van Gogh, de *maricon*-ul Greco, de cupa amară a lui Michelangelo și chiar de sentimentele unui tînăr oarecare care se încumetă să apuce calea picturii: într-o coexistență misterioasă, la aceeași masă rotundă.

Picasso conservă sau reînnoiește? Nu poate reînnoi fără să conserve, conform singurei practici revoluționare posibile (revoluție nu însemnează „a nu face", ci „a face").

El este un umanist, în singurul fel posibil astăzi. Aș vrea să spun, așa cum o dovedesc faptele, singurul care reușește să fie, fără a se pierde într-o „sublimare" umanistă a tuturor lucrurilor din lume; într-un echilibru între o lume *cu totul* umanizată și o lume cu totul *obiectivizată*: un echilibru dificil de atins (și de menținut în viață).

Cubismul lui Picasso nu a fost anatomia lucrurilor („Picasso disecă obiectul"). Dacă cubismul ar fi fost o „disecție" a obiectului ar fi fost o inițiativă lipsită de sens. Oare ce ar vrea să spună disecția obiectului, sau faptul de „a căuta esența lucrurilor"? Care este esența unei damigene? sau a unei țeste? a unui scaun, a unui nod dintr-o ramură, sau a unui cer?

Pentru Picasso, ca pentru oricine, obiectele sînt ceea ce sînt, așa cum le percepem noi, adică așa cum ne apar ele; dar pentru Picasso, ca și pentru oricine crede în realitate și se găsește în ea, omul nu se umilește în comparație cu lucrurile, deoarece nu poate, oricare ar fi intențiile sale de *regard*. Și pînă cînd omul nu se anulează va exista judecata, metafora.

Acum mulți ani Picasso a spus că ar fi vrut să picteze un *carrefour*, locul unde lumea se încrucișează, se atinge ușor, se întîlnește.

Dar cine este lumea pentru Picasso? sau pentru voi, sau pentru mine, sau pentru oricine altcineva dacă nu lumea pe care o cunoaștem?

Acum cîțiva ani, la „California", Picasso începu să scoată portrete, le propti unele de altele și marea cameră a fost, pe neașteptate, plină de lume. De la portretul surorii lui Picasso cînd era copil, la portretele Olgăi, Dorei, ale Françoisei, Jacquelinei, ale copiilor deveniți bărbați, ale prietenilor.

Iată *carrefour*-ul tău, Pablo, și l-ai pictat în mai bine de șaizeci de ani, de-alungul vieții; și este *carrefour*-ul nostru.

Cu Picasso începe o nouă eră eroică a picturii, o disperată și intensă celebrare a omului. Omul și obiectele sînt singura lui temă. Așa cum este just pentru un pictor. Si unul și celelalte sînt pentru el unica materie vitală.

Un alt fapt legat de sumarele interpretări critice ale lui Picasso se referă la poziția sa politică și socială. Cîte prostii s-au spus despre această temă! Totuși ar trebui să fie evidentă legătura între cele două lucruri: Arta sa este anti-indiferență. Cum putea un om angajat în tot să se excludă pe sine însuși de la opțiunea cetățenească?

Picasso este un pictor marxist? Cred că da, cu toate că un asemenea răspuns rămîne suspendat în aer ca și întrebarea.

În 1938 a intrat clandestin în Italia o reproducere pe o carte poștală a *Guernicei*. Am purtat acea carte poștală în portofel ani de zile, ca pe o legitimație de partid, pînă cînd cartea poștală s-a uzat și am putut să o înlocuiesc cu prima legitimație a partidului meu, reintrat în legalitate după eliberare.

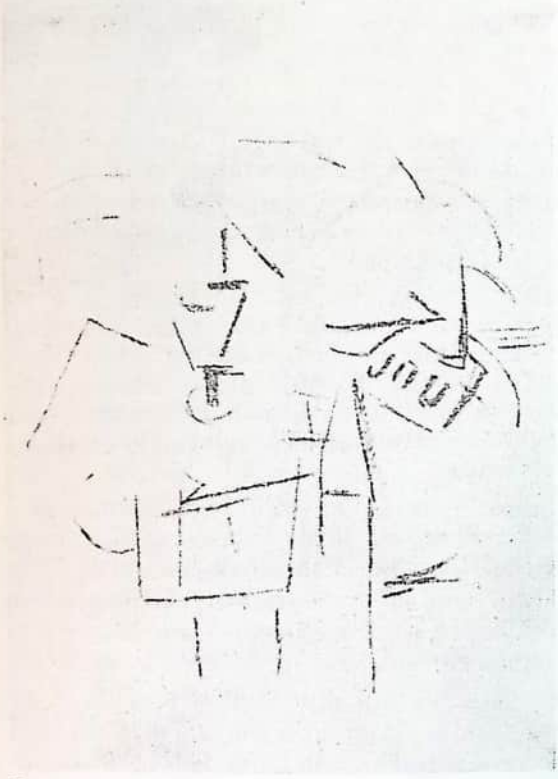
În Italia, în anii '45—'46 a existat o mișcare a tinerilor artiști care se intitula *Dincolo de Guernica*. Erau tineri de douăzeci de ani, în timp ce noi aveam mai mult de treizeci, dar ieșeam cu toții din lupta pentru eliberare care ne-a ajutat să ne limpezim ideile.

Din nefericire, unii diplomați și presiunea gustului abstracționist și informal au dizolvat acel grup, care a intuit aspectele fundamentale ale realismului modern.

24 Octombrie 1961

Sînt la Cannes din 23. Picasso a dispărut. Știu unde este, dar știu că trebuie să-l lăsăm liniștit, pentru ca să poată înfrunta cu toate forțele două zile de sărbătoare care-l vor masacra. Dar este mai probabil că vom ieși masacrați noi, iar el va fi proaspăt ca un trandafir. Cînd se apucă de o treabă, n-ar vrea să-i vadă niciodată sfîrșitul. Se fac orele două, trei și deodată Picasso spune: *On va voir les tableaux.* Și o ținem așa pînă în zori.

Zilele acestea sînt apăsătoare și nesigure. Atmosfera este plină de așteptare și de proastă dis-



După Picasso, 1939

poziție. Așezați la Félix, sau hoinărind între Majestic și Miramare, răspîndiți și risipiți pe Croisette, se întîlnesc *intimii* lui Picasso. Dominguin și Lucia, Hélène Posmelin și Pignon, Michel Leiris, D.D. Duncan. Se citesc în ziare articolele referitoare la aniversare. Invențiile ziariștilor, falsele interviuri, știrile false. Apologii și veninuri, mizerii, invidii, gelozii, servilisme. Mici speculații publicitare nebune. Cine-l iubește pe Picasso, cine îi datorează ceva se întristează din cauza lor. Dincolo de ceea ce este el pentru public, Picasso este înainte de orice pictor, un om ale cărui zile, ale cărui nopți sînt pline de pictură, de acțiuni de pictură, de gînduri despre pictură. Acesta este Picasso în primul rînd și astăzi pare că toți vor să uite aceasta, pentru ca personajul să rămînă în evidență pentru revistele ilustrate.

Astăzi mă gîndesc cît de mult contează pentru noi toți acea simplă și inexorabilă știință de a fi doar pictor. Dacă trebuie să continuăm să credem în pictură, fără a ne înjosi, fără a o schimba cu altceva.

27 octombrie 1961

Mulți pictori, chiar și cei care l-au atacat, i-au trimis telegrame cu ocazia aniversării celor optzeci de ani. Picasso este mulțumit. Îmi arată telegramele lui X, Y, Z. Există chiar o telegramă a lui Lorjou și alta a lui Fougeron. „Eu nu am nimic împotriva lui", îmi spune, „nici măcar împotriva picturii sale, care nu este chiar atît de proastă precum se spune". Apoi adaugă, ca și cum ar reveni la un gînd al său: „Dealtminteri, eu iubesc pe toți pictorii, chiar și pe cei răi; sînt ca un bețiv, orice vin merge, numai să fie vin".

Am răsfoit o mapă cu desene de Picasso: o trăsătură de peniță și două secunde pentru execuție. Unul corect, reluat de mai multe ori, altul, în creion, în care se întrevede folosirea gumei, altul cu două pete de tuș, diluate cu apă și pe care s-a aplicat sugativa.

Îl ajută guma folosită pentru artă, îl ajută întîmplător sugativa. Dar trebuie să ne ferim de o interpretare a lui P. cu cheie magică. De aceea nu sînt de acord cu filmul lui Clouzot *Le mystère Picasso*, și nici cu alte interpretări critice de acest fel.

28 octombrie 1961

Picasso este în pat și este puțin ca o comedie. Este vesel și tînăr și a coborît pentru a ne arăta picioarele sale de tînăr atlet. Apoi ne-a dat *la clef des champs*, autorizația de a coborî în atelier pentru a vedea tablourile: mai mult de trei ore în *ateliers*, trei sau patru camere mari, în șir una după alta. Mai mult de o sută de pînze mari și mici, împrăștiate peste tot, mape cu desene, ceramică, sculpturi. Iată grupul elaborărilor referitoare la tema *Déjeuner sur l'herbe*. Cele dintîi datează din primele luni ale anului '60, după care urmează o întrerupere, apoi aproape patruzeci de *déjeuners* din '61, mari, mijlocii, mici și foarte mici. Sînt încă emoționat de această solitară petrecere cu tablourile pe care îmi permite să le văd fără interferențe.

Lui Picasso îi place să conducă, cu ocazia unei întîlniri cu colegii săi din trecut, aceste lungi colocvii critico-imaginative, în care se amestecă observații de meserie, deducții critice, posibilitatea unor noi invenții, răsturnări de probleme picturale, etc. Și unde apoi fantezia sa continuă să fugă de una singură, să se înalțe, să crească.

Picasso obișnuiește să repete „că nu se stă de vorbă niciodată cu pictorii"; o spune cu melancolie și cu resemnare. „Trec ani", spune, „fără să mi se întîmple să stau de vorbă cu un pictor". Și aceasta este poate cauza unor asemenea interlocuțiuni care durează ani de zile cu Courbet, Delacroix, cu Cranach, cu Velázquez și acum, cu Manet.

Este necesitatea de a vorbi despre pictură cea care-l îndeamnă să se întrețină cu maeștrii. Ca

și cu ceilalți, Picasso este uneori și cu aceștia supus și docil, ascultător și atent, iar alteori arogant și de rea-credință.

El „explică" pictorul cu care se întreține, îl ascultă, dar îl și întrerupe, îl contrazice, întocmai ca într-o discuție.

S-a spus că Picasso este singurul istoric de artă *creator* care există în zilele noastre, „întrucît întreaga artă omenească a fost *reanimată* și *reinventată* de el". (Cooper.) Totuși cred că aceste colocvii cu o operă specială sînt ceva deosebit. Da, este critică creatoare și chiar filologie, dar mai ales este faptul de *a vorbi* cu un pictor, de a introduce în conversație alte idei, de a răspunde, de a divaga. Începe, de pildă, să examineze particularitățile femeii care face baie, în fundalul tabloului lui Manet, apoi trece la femeile care fac baie, ale lui Cézanne, pînă la femeia care se spală pe picioare a lui Picasso însuși.

Convorbirea se întinde în continuare; culorile gri și albastre dau naștere unui subiect care ajunge să-l împlice pe Cézanne, apoi devine autonom, apoi revine, pentru a porni din nou spre alte aluzii sau pentru a lăsa loc unui alt subiect referitor la culorile brune și verzi, aruncînd o undiță spre Courbet.

Un colocviu cu un pictor devine astfel un congres de pictori. O conversație în trei, în patru.

Îi spun lui Picasso că în fond el nu face altceva decît să vorbească cu pictorii. Și el, adîncit în sine, răspunde: *Oui, au cimetière.*

PENTRU CEI NOUĂZECI DE ANI AI LUI PICASSO

165 de picturi și 45 de desene executate în 1969 și în primele luni din '70 au fost expuse de la 1 Mai pînă la sfîrșitul lui septembrie în palatul Papilor de la Avignon. La începutul lui noiembrie (1970) Picasso mi-a mai arătat încă vreo cincizeci de pînze. Cu un an mai înainte (din 16-3-1968 pînă la 5-10-68) Picasso a executat o serie de 347 de gravuri pe aramă, amestecînd metodele gravării tradiționale cu noi invenții tehnice.

În acest an, în luna Mai, la galeria Louise Leiris se vizionează o expoziție de încă 194 de desene, în negru și în culori, executate între 15 decembrie 1969 și 12 ianuarie 1971.

Aș dori să atrag atenția că aceste date cantitative, uluitoare prin ele însele, nu au intenția să limiteze discuția la o dovadă pur și simplu a extraordinarei vitalități a unui artist, la vîrsta cuprinsă între 88 și 89 de ani, ci sînt utile să stabilească entitatea unuia din termenii raportului cantitate-calitate, care s-a manifestat mereu în opera lui Picasso ca o transformare totală a cantității în calitate. Luînd în considerație cea mai recentă lucrare a sa, o asemenea transformare se manifestă în culmi foarte înalte, care ne oferă posibilitatea de a înțelege ceea ce Picasso știe să spună încă cu autoritate și cu respect, în comparație cu trecutul și cu arta sa.

A face o asemenea analiză ar fi dificil (vorbind cinstit aproape imposibil) pentru oricine s-ar plasa din punctul de vedere al unei situații artistice în care totul survine *ex novo*. O situație în care însăși folosirea pensulei este considerată „artistică" și „prin urmare" necreatoare; adică depășită, nu incident și așa mai departe; o situație în care ceea ce contează, ceea ce este, adică real, contemporan, este *gestul* și *conceptul*.

Personal sînt foarte interesat de *gesturi* și de *concepte*; viața mea constă în a mă simți trăind meseria mea, de aceea privesc, învăț, resping și accept, mă distrez, mă minunez, sînt iluminat, mă dezgust.

Picasso a pictat cu orice. Cu hîrtie de tapet, cu cărți de vizită, frînghie, pînză de iută, cu acul, cu ața, cu jucăriile copiilor, uneltele grădinarului, porțile caselor; cu pensula și cu pensula lată, cu culorile Le Franc și emailurile Ripolin; pe pînze de Olanda și pe hîrtie de ambalaj.

A făcut *gesturi* și a exprimat *concepte*. (Interpretarea acestor termeni este, în mod voit, literală și nu există nici o maliției zitate, dat fiind faptul că criticii noilor curente nu folosesc termeni aproximativi.) Duchamps a făcut un singur gest, variat pînă la limita maximă a înțelegerii. Picasso a făcut chiar multe gesturi. Dar dacă Duchamp este mai gestual (fiind cu totul în gest), Picasso este și, chiar în mod continuu, conceptual.

Aceasta este o afirmație incidentală și nu este un lucru serios a te servi de un parametru restrîns numai la doi termeni, pentru a vorbi despre cel mai mare pictor al vremurilor noastre, despre acela care este la originea a tot ceea ce s-a întîmplat, în bine și în rău, în acești ultimi 70 de ani.

Ceea ce contează cu adevărat este ceea ce a spus Picasso în mod absolut și continuă să spună în mod absolut. Pentru a raporta ceea ce a spus și spune, ar trebui să plecăm de departe: să ne amintim de momentele cheie ale activității sale creatoare, să cercetăm trecerile sau salturile de
 la o indicație (afirmație) la alta; să explicăm

constantul său non-experimentalism, pînă în prezent, pînă în dimineața aceasta.

Amintiți-vă de cîte ori în acești ani „cultura prezentului" sau aristocrația culturală a prezentului, în diferite momente, l-a considerat lichidat?

Cînd de la cubismul sever din anii 1908—'12 a trecut la cubismul numit „decorativ", sau la faza clasicistă, cînd de la aceasta a trecut la monștri și așa mai departe pînă la *Guernica*, numită „cîntecul său de lebădă"?

După *Guernica* Picasso este considerat de către ultimele aristocrații critice un supraviețuitor. Dar adevărul este altul: Picasso a trecut dincolo de *Guernica* (nu pentru că ar avea sens să vorbim despre „depășire" atunci cînd este vorba de o operă care este mai mult decît o operă, este simbolul însuși al secolului nostru), pentru că imaginația sa a continuat să se prolifice.

Guernica este „o expunere completă" și o profeție. Și după *Guernica* a continuat cu aceeași metodă care este aceea de a fi mereu mai concret, fiind mai liber. După *Guernica* el întreprinde o serie de noi eliberări în lanț; pictura sa devine din ce în ce mai mult element de „bază" și de „reproducere a vieții". Nu îi mai folosește bagajul clasic și îl aruncă la gunoi, dar de fiecare dată într-o modalitate nouă.

Caracterul lui Picasso este continuitatea, rezistența la oboseală, nesfîrșitul, continua „întemeiere de viață socială", un proces în care la un moment dat se servește de suporturi clasiciste iar apoi se eliberează de acestea, pentru că nu îi mai sînt necesare.

Care va fi, care poate să fie punctul de vedere critic just pentru a înțelege acest parcurs?

Nu va putea fi niciodată punctul de vedere „clasicist", „cultural", de „elită", punctul de vedere al unor principii nemuritoare (acela conform căruia Burri este continuatorul lui Morandi) și nici măcar punctul de vedere al noului, ca respingere a oricărei metode (cu excepția, totuși, a avangardei și de aceea a *culturii*, adică un cîine care își mușcă coada) și deci ca alcătuire a unui

spectacol înlocuitor, cu toate efectele conceptului artei.

Cu aceste criterii nu se merge înainte în înțelegere. Cel mult ne oprim să onorăm, să celebrăm un torent atît de uimitor, atît de nestăvilit de muncă, să admirăm abilitatea, riscul, capacitatea, rapiditatea admirabilului prestidigitator, a mînuitorului de forme și de imagini scop în sine. Riscul a fost deja scontat: filmul lui Clouzot, de pildă, care te face să-ți holbezi ochii dar nu te ajută să înțelegi reacțiile trecerilor de la o imagine la alta ulterioară, țîșnirea unei imagini din alta, ca necesitate de comunicare mai totală. Desigur este foarte bine. Dar nu este adevărat că Picasso poate să facă ceea ce dorește. Nici un pictor mare, nici Rembrandt, Rafael, Cranach, Ingres, Courbet și nici Franz Hals, sau măcar De Chirico nu pot să facă ceea ce doresc. Picasso face ceea ce trebuie, ceea ce poate; și în cantitate, acțiune, lăsare, repetiție, variație, fotbalist după fotbalist, nud după nud iese la iveală elementul nou, apare tabloul, sau tablourile, desenul sau desenele care constituie o cărămidă în plus la fundamentul bogăției umane, la „continua sa întemeiere și reproducere a vieții sociale".

Picasso scrie un jurnal care nu se poate opri, jurnalul raportului său cu realul. Acest jurnal nu are sfîrșit pentru că este trăit în acțiune și vorbind despre ceea ce face, adică pictînd tablouri, pictînd ceea ce pictează, înmulțește raporturile oamenilor între ei, precum și cel cu realitatea și cu natura.

Dacă Picasso ar trăi alți o sută de ani sau încă o mie de ani, această întemeiere a umanității nu ar putea decît să continue.

Tablourile lui Picasso sînt cumpărate de către Rockefeller sau Onassis? Este un extremism infantil și un argument de lacheu nefericit acela de a spune că *de aceea* opera sa este integrată în această societate nedreaptă „oricare ar fi tensiunea pe care o conține". Nu. Picasso duce lupta de clasă cu tablourile sale, cu ceea ce îi este specific.

Integrarea constă, dimpotrivă, în amputarea propriei specificități, în teoretizarea abstractă a lipsei de acțiune și a acțiunii scop în sine însăși, în refugierea în negație, prin intermediul unui spectacol care este obiect de consum ca oricare alt obiect.

Domnilor provocatori: „Eu nu mai pictez", spuneau eremiții, care cel puțin se rugau. Picasso nu i-a ajutat pe patroni, le-a dat lovituri, le mai dă încă, lor și societății, lovituri după lovituri în fluierele picioarelor.

Viață lungă lui Picasso, mulți ani muncii sale!

DE CHIRICO SAU DESPRE PICTURĂ

Expoziția de aproape 200 de opere ale lui Giorgio de Chirico, care, pornită de la Milano, face un turneu în unele muzee din Europa, a oferit posibilitatea de a reflecta asupra unei serii de echivocuri și de scheme critice, nu numai în ceea ce îl privește pe De Chirico ci și întreaga pictură din ultimii șaizeci de ani.

Recunoașterea excepționalei personalități a lui De Chirico a fost întotdeauna viciată și parțială; personalitatea acestui artist (mai unitară decît altele) a fost disecată în felii: De Chirico alb, De Chirico negru; legătura între aspectul magico-misterios al operelor sale acceptate de toți și știința creatoare cu care pictorul folosește mijloacele sale nu au fost niciodată luate în considerație. Se spune într-adevăr: „misterul" lui De Chirico, nu forța picturală a lui De Chirico.

Prima dovadă a falsității schemelor critice referitoare la De Chirico este oferită de această expoziție, din sala care colecționează grupul autoportretelor și al portretelor. Din confruntarea directă între portretele din '18, '19, '20, '22 cu *Autoportretul nud așezat*, din '43, sau *Autoportretul cu platoșă* din 1948, rezultă că după un salt de treizeci de ani De Chirico onorează pictura cu aceeași energie.

Cheia pentru a înțelege unitatea lui De Chirico este pictura, așa cum o repetă chiar el de ani

de zile. „Pictură" este un cuvînt dificil, dar nu în sensul că pentru a o înțelege trebuie să fi inițiat în cine știe ce mistere. Aș spune dimpotrivă, în mod paradoxal, că este mult mai ușor a-i prinde adevărata semnificație dacă nu participi la nici o inițiere. Printre „cunoscători", termenul pare să fie circumscris: specificitatea „picturii" a fost redusă și înțeleasă în cadrul unor limite formale (ca de pildă acelea derivate din caracterul poetic al impresioniștilor și al urmașilor). Impresioniștii și un secol de hegemonie culturală a Franței au dat artei moderne o contribuție de o valoare incalculabilă, dar în același timp au provocat și au facilitat, în comportamentul critic modern, o serie de tabu-uri deformante. Chiar și artiștii din trecut sînt „revizuiți" în lumina unei *nouvelle critique*. Se privește de obicei la Piero, la Fra Angelico, la Grünewald cu un ochi care a învățat de la Cézanne ceea ce este bine și ceea ce este rău. Cézanne ne-a învățat multe lucruri; dar pictura nu trăiește numai din Cézanne.

Pe lîngă noile instrumente critice crește astfel mistificația. Pe această linie s-a mișcat, cu precauție, marea linie a criticii italiene, s-au format primele colecții milaneze, au fost decise înălțările și excluderile, pe această linie a fost citit Morandi. Cine nu a participat la această codificare reductivă a termenului „pictură" (pictor sau critic), a fost dat pe ușă afară, într-un mod mai mult sau mai puțin politicos. Astfel încît s-ar putea spune că s-a pierdut facultatea de a privi pictura pentru ceea ce este ea și pentru ceea ce spune ea.

Se spunea: „metafizica" a fost inventată de De Chirico, dar Carrà este „mai pictor". Celui care nu a fost inițiat în semnificațiile tainice ale acestui termen nu i-ar fi posibil să înțeleagă semnificația unei astfel de aprecieri.

Se spunea: Scipione! Da! ; dar Mafai este mai „pictor". Sau: Casorati este interesant dar foarte puțin „pictor". Se spunea: De acord cu Picasso, dar Braque este „mai pictor". Și se pretindea a se face o deosebire între un tablou al

lui Braque cubist și unul al lui Picasso cubist (pictate în același an) pe baza „picturii". Cînd în realitate amîndoi pictau cu alb, negru și ocru tocmai pentru a reacționa la culoarea impresionistă; transferînd cîteodată acea vibrație în forme. Într-adevăr, prin analiza formelor (privind cu foarte multă atenție și bineînțeles după ce ai văzut și studiat multe tablouri ale celor doi artiști, din acei ani și din cei următori) nu poți ajunge la a afirma cu oarecare probabilitate că nu greșești. (Și incidental menționăm că pictorii noștri *metafizicieni* nu pretindeau să anonimizeze așa cum voiau să facă cubiștii.)

Este evident că în ceea ce privește tablourile „metafizice" propriu-zise ale lui De Chirico (adică acelea cuprinse între anii 1915—'20), cele ale lui Carrà din aceeași perioadă și naturile moarte ale lui Morandi, tot din aceeași perioadă, trebuie să se facă trei raționamente diferite. Eu nu constat că s-a făcut o încercare de acest fel. Termenul metafizic nu se potrivește, într-adevăr, nici lui Morandi (și De Chirico are dreptate cînd îi neagă această caracterizare), nici lui Carrà, în care acționau, amestecați împreună cu o impetuozitate inegalabilă, Giotto și futuriștii, și pentru care ar fi mai just să se vorbească despre „realismul magic" chiar prin apropierea lor de secolul al XX-lea, orientare care a avut în Carrà martorul cel mai coerent și, într-un anumit sens, cel mai calificat conducător. În ceea ce îl privește pe Morandi, autorul unei picturi foarte frumoase, în care erau prezentate capul unui manechin sau un ceas deșteptător ori forme geometrice pure (cutii trapezoidale, tuburi cilindrice, etc.) el excludea dintr-o asemenea prezentare orice posibilitate de aluzie romantică. Rădăcina sa era și a rămas întotdeauna clasică. Pictura lui Morandi stă în întregime în echilibrul și în ordinea contraponderei și a corespondențelor tonale. Într-un anumit sens este pictorul cel mai apropiat de Mondrian și, în mod critic, era conștient de acest lucru (l-am privit bine, dat fiind faptul că am încercat să pictez după el un fel de „studiu"). Indirect,

Fondazza ar fi fost un pictor ca Mondrian; într-adevăr, întocmai ca Mondrian era un „autor de tratate". Dar Italia constrictivă i-a impus o rasă franciscană, la care Morandi a sfîrșit prin a se adapta cu inteligență.

„Metafizica" privește, în realitate, numai pe De Chirico. Este intuiția sa; aici se îmbină lecturile sale din tinerețe, pasiunea sa pentru filosofia greacă și apoi pentru Nietzsche și Schopenhauer, visul patriei grecești și studiile münchenneze. „Metafizica" este De Chirico; și de la dînsul, din adîncul lui De Chirico vine acea biciuire romantică, prima care a deschis drumul cristalizării avangardei, care a urmat impresioniștilor, care va deschide calea suprarealiștilor, lui Ernst, etc. Prima care rămîne, din punct de vedere istoric, străină Occidentului european.

Atunci cînd De Chirico spune că problema adevăratei picturi este „cadrul de înaltă calitate", simulează o afirmație simplă și evidentă. Dar lucrul nu este nici simplu nici evident. Într-adevăr, dacă De Chirico, în loc să picteze bine „lucrurile" din care este compus cadrul său metafizic, statuie, cer, zid, pavaj de stradă, fum, etc., ar fi „pictat" rău o idee literară, el nu ar fi exprimat nimic, nu ar fi „semnificat" nici o imagine.

Este clar că pictorul *are idei, dar nu pictează idei*: pictorul pictează numai lucruri. Și numai din modul în care le-a pictat pot să țîșnească ideile.

Așa încît apologia pe care De Chirico o face tehnicii nu privește didacticismul abstract ci capacitatea pictorului de a exprima, de a reprezenta cu *evidență și cu autoritate* lucrurile pe care le înfruntă. Adică este vorba de identificarea „tehnicii" cu inteligența picturală.

Adevărata problemă constă în metodă sau, s-ar putea spune, în atitudinea morală cu care pictorul înfruntă „domeniul aparențelor". Faptul că la De Chirico asemenea „aparențe" sînt *amenințate în mod continuu* de un mister (de neprevăzut) este un lucru care trebuie studiat separat. Ceea ce

trebuie afirmat în primul rînd este faptul că pentru un pictor, fie că este vorba de Fericitul Angelico sau de Van der Weyden, de Caravaggio sau de Rubens și Cézanne, raportul se exprimă printr-o *tensiune imitativă*. Totul constă în a înțelege gradul și valoarea imitației. Intensitatea cu care se dorește a se reda, în integritatea sa, obiectul pictat.

La Monet sau la Cézanne *imitația* se concentrează asupra unor probleme speciale; obiectul cufundat în lumină, într-o determinată vibrație sau greutatea sau relieful său (cunoașterea vizuală la impresioniști, cunoașterea volumetrică la Cézanne și la cubiști). La aceasta se adaugă preocuparea de a exclude din operațiunea pictării orice implicații sentimentale sau romantice („logica ce corectează emoția"). Față de aceste problematici, De Chirico propune o concepție proaspătă, din nou *ingenuă*: imitația. (Nu întîmplător Apollinaire l-a asemănat cu *douanier* Rousseau).

Chiar în perioada metafizică propriu-zisă, elementele geometrice (triunghiuri, trapeze, cilindri, sferoizi, etc.) care pot să inspire, pe drept cuvînt, o gîndire în direcție cubistă, sînt reduse întotdeauna la obiecte (cutii, echere, burlane de sobă).

Din păcate astăzi se poate avea plăcerea de a-i vedea pe D. Caspar Friedrich sau pe Boecklin numai prin intermediul recuperării datorată modei. Dar acest fapt este profund anticultural; că trebuie să fii ori cu curentul, ori împotriva lui, pentru mine este de neînțeles. De neînțeles, pentru că nu este vorba de a împărți pe pictori în „caligrafi" și în „susținători ai priorității conținutului în opera de artă", așa cum se spunea odată, ci de a înțelege eficiența cu care ei își exercită meseria lor de pictori, plenitudinea cu care înfruntă sarcina de a reprezenta lucrurile înseși.

La De Chirico ceea ce stă la bază, elementul care leagă și face legitimă orice activitate a sa, este execuția picturală. Există perioade în care el nimerește un filon mai fericit de imagini, altele în care țintește, în mod direct, să atingă nivelul cel mai popular, pînă la „calendarul american".

Dealtminteri ar fi interesant de relevat (pe linii cu totul interioare) o analogie cu picturile lui Courbet; cu anumite strălucitoare peisaje cu zăpadă sau cu *La Dame au podoscaphe*. Desigur nu intenționez să stabilesc o similitudine ci mai degrabă o analogie de comportament. Adică legătura intrinsecă între excitanta contemplare a adevărului și mijlocul pictural care tinde să redea întreaga evidență și întregul adevăr.

Chiar și dintr-o anumită lipsă de pudoare voluntară (autoportrete) nu trebuie respins un raport cu Courbet. Voi spune dimpotrivă că, dacă se privește bine la rădăcina mai adîncă a picturii, se va observa că există multe analogii: anumite ceruri senine, anumite nuanțe de alb, anumite nuanțe de peruzea; anumite umbre adînci care învăluiesc obiectele.

Să privim de pildă acel superb tablou al lui De Chirico care este *Insula S. Giorgio din Veneția*; un tablou din '47 al lui De Chirico, „foarte prost" după părerea deștepților, și să privim cu cîtă glorie picturală este exaltată frumusețea orașului, lumina sa, luxul său deosebit. Vreau să citez dinadins această pictură; deoarece a fost și mai este încă o piatră a scandalului. Dacă ne facem despre pictură o idee preconcepută, falsă sau restrictivă, cum se întîmplă în opinia critică curentă, sîntem condamnați să renunțăm la bucuria pe care ne-o dă această pictură.

Verificarea calității picturale a lui De Chirico este făcută tocmai pe o pictură ca aceasta sau pe o altă pictură-test din această expoziție (în ceea ce îl privește pe De Chirico „cel foarte prost"): *Autoportret nud așezat*.

Se știe că din solemnitatea și grandoarea care emană din această pictură nu s-a înțeles nimic în momentul în care a fost prezentată publicului (dacă nu greșesc la o expoziție a lui De Chirico, prezentată la Circolo della Stampa din Roma, în 1950 sau '51). Dimpotrivă, pictura a suscitat aceeași ironie (și dispreț) pe care a suscitat-o acum douăzeci și cinci de ani *Autoportretul cu glorie*.

Întotdeauna, se înțelege, cunoscătorilor.

Am spus că aceste două tablouri sînt teste propriu-zise pentru a verifica ceea ce este intrinsec în pictura lui De Chirico și care cu toate acestea nu-și schimbă substanța: fie că aceasta se reprezintă în ceea ce în mod aparent este o „vedere", făcută după toate regulile artei, cu toate valorile de frumusețe, de verosimilitate, cu toate atracțiile, în mod aparent, cele mai banale și mai ușoare, fie că este reprezentat într-o imagine ca *Melancolia unei străzi* (1914) sau *Peștii sacri* din 1919. Referitor la această faimoasă pictură, s-ar putea nota că în același an 1919, De Chirico pictează *Natură moartă cu dovleci*, unde „misterul nu este sugerat de asocierea elementelor neobișnuite, ci constă exclusiv în calitatea picturală cu care sînt reprezentați, „în mod realist", dovlecii. Chiar și în acest caz plasticitatea, volumul, culoarea, etc. sînt obținute prin intermediul folosirii curajoase a tehnicii mai raționale: umbre profunde și transparente care fac formele să se schimbe, trăsături de penel îndrăznețe de culoare deschisă, care dau naștere emergențelor celor mai atinse de lumină.

Cu datele în mînă criticul schematic nu poate să nu recunoască faptul că între modul în care sînt pictați dovlecii și cel în care sînt pictați heringii din *Peștii sacri*, nu există nici o diferență de calitate. Ei bine, să se aibă curajul de a extinde o asemenea analiză la tablourile posterioare acestora cu circa treizeci de ani, ca *Autoportretul nud așezat* din '43 și *Insula S. Giorgio* din '47 (aproximativ).

Am văzut în acești ultimi treizeci de ani multe picturi de Giorgio de Chirico, în care pictorul pare să caute tema cea mai „seducătoare", servindu-se de momeli și de cele mai adecvate efecte pentru a impresiona publicul cel mai larg. Am văzut expozițiile sale împodobite cu draperii de atlas, de catifea; tablouri montate în fastuoase rame aurite, alese cu gustul, intenționat umbertin. Am văzut multe tablouri care nu erau frumoase, simple exerciții, de o zadarnică măiestrie tehnică.

Dar este necesar să adaug că mi s-a întîmplat întotdeauna, chiar și în acele săli în care *cunoscătorii* treceau rîzînd prosteşte, să notez o piesă, două sau mai multe, în care aceeași pictură a celorlalte tablouri mai puțin fericite își înălța timbrul, își pierdea caracterul dulceag și artizanal, reda lucrurilor reprezentate integritatea și adevărul, liberînd un alt mister: același mister ușor de recunoscut de către toți drept un privilegiu exclusiv al tablourilor „metafizice".

Dealtminteri trebuie să notez că chiar printre refacerile (succesive timp de douăzeci sau treizeci de ani) a tablourilor sale metafizice și care sînt printre picturile sale cele mai puțin fericite, deoarece se simte în ele polemică sau nostalgie forțată, chiar și printre aceste tablouri refăcute mi s-a întîmplat să văd unele într-adevăr frumoase, cu nimic inferioare (și poate că pentru că sînt în mod inconștient diferite) modelelor din „anii de aur". Dar De Chirico știe aceste lucruri și le vede mai bine decît oricine altcineva. Într-adevăr, în această expoziție din Milano, cu oarecare excepții, el a ales tablourile sale cele mai reușite printre cele din anii cuprinși între 1935 pînă astăzi.

Simpatia care ia naștere din această expoziție este extrem de activă; astfel încît, observatorul este constrîns să se întrebe dacă forța primelor sale „metafizici" este, cum spun unii, cea care dă o asemenea încărcătură de vitalitate încît trece, se extinde asupra altor opere, sau dacă în schimb nu este vorba decît de faptul că facilitatea schemelor (însoțite adeseori de gustul lui De Chirico însuși pentru declarații paradoxale) a împiedicat pictura de a se vedea acolo unde este ea, de a face abstracție fie de fascinațiile unui mister explicit, fie de amăgirile unei picturi ușor accesibile gustului convențional al burgheziei.

Va părea ciudat faptul că tocmai eu sînt acela care m-am lăsat antrenat de un discurs, cu totul bazat pe „formă", neglijînd, cum se spune că am făcut-o pînă acum, conținuturile, semnificațiile

umane; și m-am ocupat, pentru a cita titlul lui Flaiano, numai de „joc" și nu de „masacru".

Dar nu vom sta să repetăm aici lucruri depășite demult. Dacă ne întoarcem pentru un moment la Courbet, vom găsi imediat că exemplul nostru este util. Desigur, există tablourile cu caracter social ale lui Courbet și ele au o mare importanță și există (și încă în ce măsură!) viața sa de socialist și de comunard. Dar socialismul său constă în realismul său, în pictura sa, în lumea în care dă socoteală de carnea femeii, de răcoarea unei păduri, de moliciunea petalelor unei flori.

A lua din nou în considerație valorile picturii în direcția realistă înseamnă a fi ghidați de mîna pictorului și a vedea vizibilul cu mai multă intensitate. Numai în acest fel pictorul ne va face să vedem vizibilul. În această dirijare a noastră de a vedea, de a pătrunde, de a cunoaște constă filosofia pictorului, lumea prin intermediul căreia își exprimă filosofia.

Aici trebuie să ne întrebăm (și într-adevăr acest lucru este întrebat astăzi în mod presant) care este filosofia lui De Chirico, ce lume exprimă, cărui public i se adresează pictura. Astăzi i se cere socoteală pictorului de ceea ce vrea să spună; care este angajarea sa, așa după cum, ieri încă, onoarea artistului consta în neangajare.

Un discurs despre angajare sau cel puțin despre modul de a vorbi „burgheziei" și de a se lăsa consumat de ea, ar putea fi făcut de asemenea și despre De Chirico și despre Morandi. Dar despre Morandi nu se ține un asemenea discurs, deoarece mai mult sau mai puțin în mod conștient, criticul face o distincție între burghezia ca clasă și burghezia ca grup intelectual.

Și această acuzație pleacă de la o baricadă, să spunem, lingvistică și privește „mitul meseriei" și nu se referă la nici o „ruptură lingvistică", rămînînd de aceea pe planul „sugerării ilustrative". (Pînă și secolul al XX-lea este reevaluat ca operație „lingvistică" împotriva *lipsei de realitate istorică* a „meseriei" lui De Chirico.)

Dar marea descoperire a suprarealiștilor nu a fost oare tocmai faptul de a fi înțeles că meseria picturii este, cel puțin pentru partea sa fundamentală, lipsită de realitate istorică? Și „ruptura lor lingvistică" cu tradiția Cézanne-cubism, nu constă oare tocmai în această descoperire? Este cunoscută prioritatea lui De Chirico asupra mișcării suprarealiste. Și el este precursorul ei cel mai calificat nu numai prin aspectul „romantic" ci tocmai prin lipsa de realitate istorică a limbajului.

Atunci cînd De Chirico spune că nu este necesar să se privească suprafața operei ci *dincolo* de operă, el demască formalismul convenției critice. Identificarea „suprafeței" cu formă-limbaj-structură este, într-adevăr, pe cît de grosolană pe atît de curentă. Într-adevăr numai o minte grosolană poate găsi o contradicție între o înaltă conștiință a meseriei de pictor și afirmația conform căreia spectatorul, pentru a adînci opera, nu trebuie să fie distrat de verosimilitate, ci ghidat de invenția lingvistică. Într-adevăr, tocmai în „raportul" care există între suprafață și ceea ce stă în spatele ei constă fenomenul de „pictură".

Fără îndoială este adevărat că pictura lui De Chirico place publicului. Și este de asemenea adevărat că tematica sa, adică lucrurile pe care le pictează sînt numai lucruri, obiecte, nuduri, ceruri, fructe, flori, păduri. Ar fi o nebunie și o absurditate să pretindem că De Chirico se ocupă de o istorie a faptelor, de aventurile omului. El a efectuat o altă muncă. Intenționalitatea sa a fost și este pur și simplu „vizuală", totul devine la el „obiect", chiar și „eternitatea", lipsa de realitate istorică, mitul grec, etc... Desigur! De Chirico s-a adresat mai degrabă lui Rubens decît lui Rembrandt. Dar nimeni nu visează să-i reproșeze lui Rubens că nu este Rembrandt.

Este lipsit de sens a confunda pe De Chirico cu arhitectura regimului și a vorbi despre un „fascism al suprarealismului" la Piacentini și Del Dubbio sau despre raporturile lui De Chirico

cu secolul al XX-lea. Ceea ce îl leagă pe De Chirico de suprarealiști, în asemenea măsură încît este considerat de ei drept un precursor și un maestru, mai mult decît atît de invocatul „mister" (care în definitiv este un rezultat), este modul de a uza în mod liber de limbajul pictural. Faptul că în acest lucru De Chirico este ajutat de Boecklin și de Academia din München, în mod aparent ostilă adaptărilor impresioniste, nu are multă importanță. După prima perioadă italiană din preajma anilor 1910, la De Chirico rămîne din Boecklin numai ceva din unele peisaje. Este o modalitate nouă sau dacă vreți, mai veche, adică mai integrală, de a înfrunta raportul între reprezentare și lucrul în sine.

Pentru a încheia aceste note scrise în apărarea picturii voi spune că, într-o epocă de încercări, de ipoteze de lucru, aproape moarte în același moment în care se prezentau ca ipoteze, De Chirico este singurul pictor italian care, în acest secol, a vorbit despre lucruri fără să se îndepărteze de ele, care a spus, prin intermediul lucrurilor, cuvinte noi oamenilor, în mod obiectiv, chiar despre vremea noastră, prezentînd-o chiar ca pe un loc de care să te înstrăinezi, a spus lucruri noi despre Italia. După părerea mea rămîne, cu Picasso, unul dintre rarii pictori moderni, cu siguranță demni să stea pe Helicon, împreună cu muzele și pictorii antici.

MEDITÎND LA RENATO BIROLLI

Prietenia mea cu Birolli nu a fost o prietenie ușoară, din acelea care alunecă pe catifeaua unei solide stime reciproce, de comprehensiuni și indulgențe generale; dimpotrivă, a fost o prietenie dificilă, adesea tulburată de izbucniri de furie de o parte și de cealaltă; împletită, în acești ultimi ani, de pauze lungi și de apropieri salutare, din care proveneau rădăcinile unei vechi asociații. O asociație care a contat în acei ani '35, '36, în care eu am locuit la Milano, la început în cazarma din piața Sant'Ambrogio, unde eram militar, apoi la spitalul militar din Baggio, apoi lăsat la vatră în umedele subterane ale unui nou grup de case din părțile cheiului Farini, în vecinătatea atelierului lui Fontana.

Despre istoria acelor ani s-a scris foarte mult. Dar aș spune că a fost vorba mai ales de aluzii, de trimiteri și desigur mai mult la modul anecdoticii și al nostalgiei.

În schimb a fost vorba în acei ani de cu totul altceva. Dar de ce anume „altceva" a fost vorba nimeni nu a vrut vreodată să cerceteze.

L-am cunoscut pe Birolli, cred, în a doua sau a treia zi a sosirii mele la Milano, în Ianuarie '35. M-am dus în atelierul său din piața Susa a doua zi după întîlnirea noastră și m-am întors acolo, de atunci, de multe ori. Cine nu l-a văzut nu poate să-și imagineze ce loc straniu și tragic

a fost acel atelier și imensa dezolare a acelei camere goale cu un tablou în lucru pe șevalet. Era prima versiune a tabloului *Nuova Ecumene*, sau primul său studiu al *Gineceului* sau al *Eldorado*-ului. De la fereastră se vedea panorama periferiei și cupolele verzi ale cetății universitare, strada care cotea la colțul micii grădinițe și taxiul oprit. Mai jos, cîrciuma cu jocul de popice, unde tîram împreună cu Birolli și Mantica, în mod neelegant, în mijlocul muncitorilor și al zidarilor, sabia mea de ofițer de rezervă.

Adesea Birolli venea la mine, la cazarmă, unde încercam chiar să pictez.

Stăteam adesea împreună pînă la ora la care el trebuia să meargă la ziar, unde făcea corecturi de tipar și unde intram adeseori împreună cu el pentru a-l ajuta. Alteori mergeam înainte plimbîndu-ne și discutînd cu prietenii, pînă cînd venea ora să mergem să-l luăm de la ziar, la sfîrșitul lucrului. Atunci cu Bini, Ioppolo și încă alții îl însoțeam acasă și apoi reveneam împreună la Sant'Ambrogio, unde ajungeam în zorii zilei cînd suna deșteptarea și aproape nu aveam timpul să mă schimb să merg la instrucție.

Reușeam să dorm cîteva ore în cursul după-amiezii, apoi mă aflam din nou în piața Susa (și mă duceam acolo, cu dragoste, chiar în orele în care Birolli era absent); cîteodată seara ne duceam la Manzú, care stătea ceva mai bine decît ceilalți, pentru că începuse să cîștige, și cu acea fetiță a lui, mereu bolnăvicioasă din cauza lipsurilor în care se născuse și care apoi a și murit!

Alteori, seara, treceam să-l iau pe Raffaellino și împreună cu Birolli mergeam la Sassu, la cinematograful administrat de unchiul său, unde Sassu stătea la ușă pentru a controla biletele de intrare.

Mergeam adesea la Persico, cu speranța de a obține de la el și de la Mazzucchelli o ciorbă sau măcar micul dejun. (Aceasta, se înțelege, cînd mi se oferea. Deoarece atît timp cît am făcut serviciul militar, duceam la popotă, în fiecare

zi, cîte un prieten: cei mai asidui erau Morosini, Ioppolo, Pellicani.)

Adeseori mîncam macaroane pregătite de Teresita pe o masă de ciment din atelierul lui Lucio Fontana.

Cînd mergeam la De Grada era o sărbătoare. Cine va uita rizotto-urile Magdei, jocurile de prestidigitație ale lui Raffaele care făcea pe indianul, vinul de Casteggio, strugurii, bunicul De Grada care începea să plîngă atunci cînd auzea cîntîndu-se „La violeta la va, la va...“? Aici am întîlnit un băiat care se numea Venanzi și un altul pe nume Malugugini. Erau serile în care mi se strecurau în buzunare primele manifeste, primele broșuri.

În alte seri mergeam la Milione sau la Fontana sau la Giolli, iar alteori petreceam împreună cu Quasimodo, Cantatore, Mucchi, Carrieri și Tofanelli la Biffi.

Observ că am indicat multe nume. Că am amintit numai numele. Dar nu sînt nume oarecare, sînt nodurile unei țesături de oameni, de locuri, de opinii, trama unei vieți italiene, într-un moment (tocmai în acei ani cuprinși între '34 și '37) dintre cele mai obscure și mai grele din întreaga perioadă de douăzeci de ani. Îmi este greu să explic cu claritate ce anume s-a născut printre acei oameni și în acele locuri, case, ateliere, cazărmi, cîrciumi din Milano. Dar este sigur că tocmai aici, problema unei cotituri, a reînnoirii, a revoluției era pusă în toate discuțiile. Iar revoluția artistică și revoluția politică însemnau același lucru. Am stat la Roma în '31, timp de luni de zile, apoi în Umbria, pentru a face o experiență absurdă de restaurator, apoi din nou la Roma în '33. Și climatul din Roma, trebuie să o spun, era destul de deosebit, dominat la început de personalitatea lui Scipione și apoi a lui Cagli. Viața la Roma se desfășura într-o atmosferă de excitație mitologică, care mă atrăgea dar nu mă convingea; numai după '37 trebuia să se concretizeze într-o aventură mai violentă și mai marcată. Dar atunci cînd s-a concretizat Roma

era deja în pragul dezastrului. Acel dezastru care ne-a antrenat pe toți, ne-a compromis pe toți, care a selecționat oamenii, pentru a o spune ca Vittorini, în oameni și neoameni.

La Roma secolul al XX-lea a luat accentele secolului al XVII-lea și ale post-renașterii, net opuse primitivismului milanezilor (giottismul, masaccismul). Pictura romană era în afara retoricii austerității și se îmbina cu neoclasicismul lui Socrate, Oppo, Trombadori sau cu „valorile plastice" ale romantismului lui Di Cocco-Guidi, dar totul era îmbibat de secolul al XVII-lea. Redescoperirea lui Caravaggio făcută de Longhi în celebrul său eseu referitor la „Viața artistică" a răscolit apele și a deplasat gustul Sartorio-Ferrazzi, pînă atunci dominant.

În acest climat se năștea Scipione, Mafai. Aceștia, chiar prin intermediul contribuției aduse de ideile Antoanetei Raphael, introduceau în ambianța „manierismului" un foc nou, o componentă expresionistă și suprarealistă, un element cultural european (slavogerman, în special). (Ar fi interesant de văzut raportul între primele lucrări ale lui Scipione, Guidi și Di Cocco, și cînd anume începe să se transforme desenul lui Scipione.)

După Boccioni, cu Scipione și Mafai intră în Roma neliniștea artei moderne.

DESPRE O EXPOZIȚIE A LUI VACCHI

A desacraliza. A demistifica. A demitiza. Este un lucru bun. Dar care trebuie făcut în mod serios. Am totuși impresia că în acest „război pe față" dus împotriva miturilor nu este totul în regulă și războiul continuă luînd din ce în ce mai mult un caracter abstract, nominal. A se servi de „mit" în „negativ" poate să fie un instrument de demistificare, totuși nu este acceptabil să se „demistifice" într-o singură direcție.

Deja de un secol încoace pictura conduce opera de demistificare: Courbet, impresioniștii, Cézanne, afirmarea naturii moarte și a picturii obiectelor într-o intenționalitate nouă. Nu au fost create mituri „în negativ", ci au fost afirmate noi valori și semnificații.

Pictura acestui secol nu a putut să nu țină seama de un asemenea fapt chiar atunci cînd a recurs la forme de denunțare extinse pînă la insultă. (O funcție specială, cu aspecte contradictorii a revenit dadaiștilor, metafizicienilor, suprarealiștilor; acolo elementul „evocator" făcea într-adevăr parte din expresie, pe lîngă lovitura de brici desacralizantă.)

Alterația mitică a adevărului este întotdeauna negativă, atît „în pozitiv", cît și „în negativ". Nu este totuși accentuarea adevărului, care este, dimpotrivă, realizat de cel care încearcă să exprime ceva. De aceea trebuie să fim atenți pentru a nu crede că totul este „mit" și să ne ferim de „panica" mitului.

(Ceva asemănător s-ar putea spune referitor la „cultul personalității". Despre formele religioase ale cultului și despre formele religioase ale anti-cultului precum și despre dezavantajele și avantajele atît ale cultului cît și ale anti-cultului, etc.)

În inspirația lui Vacchi, de pildă, a fost întotdeauna prezent sensul „mitului" și aceasta nu este deloc o vină.

Acea „bancă de sînge" despre care vorbea cu atîta obscură fervoare, în vremea cînd pe pînzele sale se etalau viscere și plămîni purpurii și violeți, este și ea un mit și desigur nu un „mit negativ"; un mit îndurerat, exacerbat, încordat, în definitiv, să exalte semnificații „umane, prea umane" de carne și de sînge. (Și prețioasele vegetații pămînteşti ale lui Morlotti sînt, într-un anumit sens, un mit virgilian-heraclitean.)

Nu am crezut niciodată în naturalismul lui Vacchi (și nici măcar în acela al lui Morlotti). Vacchi a fost întotdeauna simbolic și expresionist (în sensul în care s-ar putea spune acest lucru depre Picasso). Soutine — de pildă — este un nume care trebuie menționat în legătură cu Vacchi. Și Picasso, și el este pictor de mituri. (Pînă și pentru un anumit mod de a înfrunta refacerea capodoperelor trecutului.) Și Wols, se înțelege, dar un Wols contrazis de acea dilatație care la Vacchi este un instrument non-formal, necesar exprimării sale grandilocvente și de un lux tragic. (În timp ce lui Wols îi era necesară o concentrație dintr-o dimensiune mai restrînsă și mai pătrunzătoare.)

Amîndoi erau expresioniști. Ulcerul caleidoscopic al lui Wols necesită un bisturiu morbid și pișcător. Pentru Vacchi este necesară o altă măcelărire. Și de asemenea, nu trebuie uitat numele lui Gorky. *Ficatul și creasta cocoșului* este un titlu care aparține mai mult lui Vacchi cel sîngeros decît îndureratului visător din grădina de la Soci.

Putem zăbovi să analizăm aceste pasaje: de la „ficatul" Miró-Chagall al lui Gorky, pînă la ficații realiști ai lui Vacchi. De la „creasta cocoșului" pînă la pasărea de pe Sfîntul Scaun.

Cu toate că este sugestivă apropierea de Belli, după părerea mea, aceasta nu pare justă. În faimosul sonet al lui Belli era „gustul" papei și antiteza cu tortura.

Pasărea lui Belli este metafora însăși a papei. În schimb la Vacchi este emblema puterii (ambiguitatea acvilă-corb) și aici nu este străin un anumit gust popular („corb", „corbușor", sînt expresii care pot fi auzite la populația Romei atunci cînd vede un preot). Dealtminteri, Belli vedea acea lume din interior, deoarece îi aparținea în mod organic.

„Erau alte vremuri" spunea Raimondi, acelea ale călătoriilor lui Reni și Guercino. Erau alte vremuri chiar și acelea ale lui Belli și chiar acelea ale lui Scipione (mai apropiat de Belli decît de Vacchi). Totuși sîntem de acord cu Raimondi: „Nu atît în ceea ce privește sugestiile cît în ceea ce privește provocările".

Vacchi se scufundă în acele simboluri pentru a le împrăștia în atmosfera întunecoasă (*background*-ul său informal), dar este limpede că ele reprezintă stimulente pentru a conduce la concretizare o imaginație a sa preexistentă și este clar că Vacchi intenționează să spună mai mult decît îi permit să spună în mod obiectiv mitrele episcopale, catafalcele și cădelnițele.

Este vorba de „simboluri" ale *puterii*, de un aspect prea specific și parțial și ele îi servesc lui Vacchi pentru a ajunge la lucruri (Crispolti indică cu exactitate etapele parcursului spre a da „chip și înfățișare" sentimentelor), pentru a identifica lucrurile, un mijloc pentru a ieși din această zonă de denunțare generică a necesităților și a ororilor care caracterizează participarea sa la Informal, într-un mod cu totul deosebit, prin forța sufletească și plenitudinea pasiunii.

Totuși sîntem în afara acelei „suspendări de judecată" referitoare la informal și aprecierile sînt alese de însuși Vacchi.

Aceasta nu se întîmplă prin intermediul tăgăduirii unui trecut și nici a vreunui moment al procesului cultural. Dimpotrivă, Vacchi insistă și

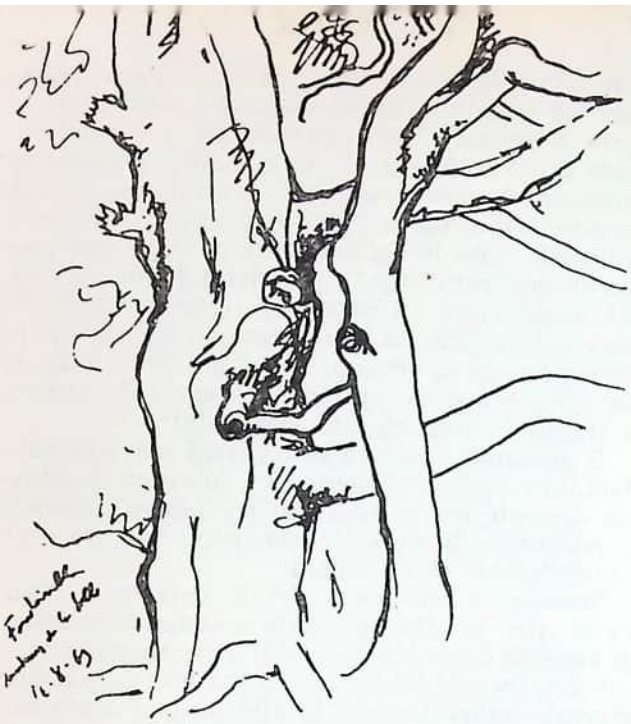
are motivele sale să spună că o asemenea trecere are loc prin intermediul exercitării unui drept și prin posesiunea unei „dimensiuni a limbajului care explorează teritorii, care astăzi, fără aportul acelui instrument n-ar putea fi explorate și prin urmare, vidul lor ar putea fi umplut cu mijloace culturale... nu în acțiune, care ar împiedica progresul unei conștiințe" (sînt cuvintele lui Vacchi). El se preocupă, în ceea ce privește prietenii pe care îi stimează, ca acela „care acceptă aparența lucrurilor" să nu renunțe „la un mijloc de lectură, de lectură atît de profundă ca actul de alegere a tradiției... neexcluzînd informalul".

E adevărat; dar ceea ce contează mai ales este faptul că „aparența lucrurilor", folosirea imaginilor concrete devin pentru el (ca pentru oricine), o revenire obligatorie la momentul în care acel „vid" trebuie să fie umplut.

Spunem că este vorba despre stimulente, fără ca să vrem să diminuăm prin aceasta sinceritatea și violența denunțărilor sale și a simbolurilor trecătoare, instrumentale, în vederea unei consacrări generale; adică trecerea la alte imagini concrete.

Și aceasta pentru două serii de motive: unul subiectiv, privind scopul mai amplu pe care și-l impune artistul și celălalt obiectiv, privind tocmai acele simboluri în sine, „sensul" lor în actuala realitate istorică a Bisericii. Simboluri create de Biserică și nu de către Vacchi și care sînt deja, în parte, un termen de contrast, o frapantă supraviețuire metafizică (și a fost printre alții Conciliul cel care a confirmat-o, cu noile sale probleme) și care nu coincid în întregime cu actualul caracter istoric al Bisericii și cu noile raporturi create în cadrul lumii creștine.

De aceea cred că tabloul cel mai reprezentativ al expoziției este *San Sebastian la telefon*. În care compromiterea este fără echivoc. Un tablou tipic (în afară de faptul că este destul de reușit) al unei expoziții noi pentru un artist ieșit din experiența informalului. În același sens vor fi înțelese refacerile de către Giulio Romano și de Guido. Nu bunăvoință culturală cu contaminări suprarea-



Fontainebleau, 1963

liste, ci unitate între trecut și prezent, între ceea ce este cultură arheologică, adică ceea ce este viu, și ceea ce putem adăuga din noi.

Ținta pe care Vacchi încearcă să o atingă în centru este mereu omul, pentru el ca și pentru noi, ieri ca și astăzi; omul care trebuie apărat și protejat, omul așa cum este, amenințat de multe forțe, care alienează mare parte din ceea ce îi aparține, care-l fărîmă, îl divid și îi îndepărtează prin legea naturală o mare parte din ceea ce îi aparține, din ființa sa întreagă.

Chiar și referința la Kafka dobîndește o semnificație mai justă numai dacă se cade de acord asupra caracterului instrumental al experienței actuale a lui Vacchi. Dacă, în schimb, ne oprim la *hic et nunc*, pasărea de pildă, are mai degrabă un iz austroungar în felul lui Musil, care își

îndreaptă observația spre o anumită societate, spre un anumit tip de forță, monstruoasă sau reală (și care se clatină) dar care devine inutilă într-o serie de aparențe.

Kafka nu este împotriva „unei anumite puteri", este împotriva puterii abstracte, împotriva iraționalității, împotriva a tot ceea ce umilește omul și care face din el un gîndac monstruos sau care poate să-l tîrască într-un „proces" absurd.

Pe de o parte (din partea puterii) totul este abstract, de neînțeles, obscur; pe de altă parte (din partea omului) totul este penibil de concret, pînă la metamorfozarea în vierme, în plosniță. Este omul ofensat de tot ceea ce-l diminuează, picătură cu picătură, în fiecare zi, prin ceea ce *gloria*, *eroismul*, *martiriul*, *mitul* aparțin omului (chiar și omului-gîndac).

Este spre ceea ce tinde chiar Vacchi și de aceea această experiență a sa, a mișcării nu se poate izola de ceea ce a venit la început și de ceea ce va veni....

O frază a lui Micacchi dintr-un articol referitor la Vacchi: „Excepțională trebuie să fie sensibilitatea lui Vacchi dacă *el ajunge la realitate, nu la cea a aparențelor obiective*, mai mult prin imersiune decît cu un punct de vedere istoric adevărat și propriu, referitor la realitate".

Această observație critică este, pentru mine, demnă de a fi împărtășită, așa cum rezultă din ceea ce am scris referitor la aceasta, dar fraza subliniată exprimă o gîndire în sine; adică există două realități, una adevărată, iar cealaltă a „aparențelor obiective"; un concept notoriu pentru cel care a susținut și susține tezele non-figurative și anti-figurative (sînt susținători care afirmă că „aparențele obiective" nu sînt realitate, ci realitate mistificată și deci non-realitate). Împotriva acestora se ridică pe drept cuvînt însuși Micacchi. El face parte dintre aceia care consideră de nesuprimat raportul dintre esența lucrurilor și aparența lor. Deoarece, ignorînd acest raport, n-am putea percepe lucrurile. Și, în vremuri ca acestea, nu trebuie s-o uităm nici o clipă.

POLLOCK
ÎN CADRUL CURENTULUI ŞI ÎN AFARA LUI

Pentru a înţelege semnificaţia picturii lui J. Pollock nu este suficient să recunoşti în el un artist adevărat din toate punctele de vedere ci, mai ales, să ai conştiinţa critică a desfăşurării unei experienţe, care nu este unică, dar este desigur rară, în pictura din ultimii douăzeci de ani.

Într-adevăr, pictura sa este o pictură dificilă, în care nu se mulţumeşte să compună un elogiu generic, alcătuit dintr-o literatură proastă şi dintr-o filosofie şi mai proastă, ci se încearcă a fi citită pentru ceea ce ea este şi spune, studiindu-i-se fazele, trecerile şi raţiunile morale şi culturale pe care le conţine.

Nu este greu să distingi un artist autentic printre miile care îşi împart astăzi faima şi onorurile. Este totuşi greu să distingi între „declaraţiile de talent" zilnice pe aceia care, chiar în confuzie, pun termenii unei rupturi şi care în ambianţa conformismului ideologic difuz fac să prevaleze, într-un fel oarecare, motivele unei căutări a adevărului.

Pollock condensează în scurta sa experienţă una din dramele fundamentale ale artistului contemporan: contrastul sfîşietor între presiunea realităţii şi presiunea „situaţiei culturale", între „vocaţie" şi necesitatea de a găsi forţe noi de şoc.

Acești ani ai noștri, în pofida euforiei, a fervorii mondene și a intereselor care se împletesc în jurul artelor, par a fi primit o „revelație" prin intermediul căreia nu există îndrăzneală pe care să nu fie în stare să o accepte. Sînt ani duri pentru artă. Greutatea „lumii administrative" devine din ce în ce mai apăsătoare în conștiințe. Voci izolate acuză o îndurerată conștiință a prezentului, o neplăcere amară privind „obligațiile" intelectualului contemporan față de deformarea curentă a „funcției" sale într-o societate, care, sfîșiată în toate părțile, pare să se găsească în armonie cu artiștii săi și se împodobește cu ei ca și cu un ornament rar. Și totuși nu ar fi greu să se observe că această „armonie" nu este decît o sfîșiere în plus.

La început Pollock mi-a apărut ca un caz de pur „capriciu", poate mai bogat decît alții, a cărui prezență nu depășea noutatea decorativă. Într-adevăr nu era ușor să se înțeleagă ceva din prezentarea care i s-a făcut la Veneția în '50. Dar mai tîrziu, la expoziția de la Roma (1958), a fost posibil să se obțină despre Pollock o idee mai puțin părtinitoare. Deși formula acelei expoziții nu a fost cu totul veridică, permitea totuși o lectură mai pronunțată, dacă nu de-a dreptul divergentă de felul în care fusese prezentată opera lui Pollock.

Pentru a valorifica o asemenea interpretare era deocamdată util a redimensiona opera lui la o perioadă de zece ani și a restrînge „producția picturilor sale mai originale la un interval încă și mai redus". Adică era necesar a micșora importanța, fie a influențelor prezente în primii ani ai muncii sale (T.Benton, Siquieros, Picasso) pînă în primii ani de după război, fie a celor din ultima fază, care a început în '51 și a durat pînă la moartea sa, fază în care el revine, îmbogățit cu o experiență mai adîncă, la rădăcinile inspirației sale, la gîndurile care îl pasionau în timpul în care, aproape copil, făcuse cunoștință cu lumea picturii.

Totuşi nu mi se pare ca expoziţia de la Roma să fi adus vreo lămurire; a servit numai să adauge fantasmele unei consternări literare şi filosofice, în faţa publicului ales, atît de pregătit să se lase înspăimîntat şi în acelaşi timp satisfăcut să înţeleagă ceea ce nu înţelege, prin intermediul alibiului dat de spiritualism, de psihologie, de psihanaliză.

(Singura excepţie a fost Arcangeli care, voind să utilizeze pe Pollock în scopul teoriilor referitoare la „naturalism", scria în '58: „Nu vom împărtăşi o interpretare în mod generic abstractizantă a expoziţiei lui Pollock".)

Totuşi în acei ani ceva s-a schimbat şi Pollock nu mai reprezintă ultimul strigăt. Şi în timp ce pe de o parte se încearcă o „revoluţie europeană care se axează pe numele lui Fautrier şi Dubuffet, pe de altă parte îşi croieşte drum poziţia extremiştilor care-l consideră pe Pollock drept un „vulgar figurativ": ultimul termen al unui drum lung de decadenţă a artelor care ar fi început cu Giotto şi s-ar fi terminat cu Pollock conform tezei pictorului Mathieu.

Influenţa lui Benton şi a pictorilor mexicani este ceva mai mult decît o dată biografică, cum am avea tendinţa să credem, dar este determinantă pentru un întreg aspect al operei lui Pollock în toate fazele sale.

Terorismul mexican a făcut un masacru în tînăra pictură a Statelor Unite şi a împărţit puterea cu suprarealiştii. (Aceste două influenţe au acţionat în acelaşi timp în Matta şi în Ben Shahn, din prima sa perioadă cea mai bună.)

Legătura interioară cu mexicanii rămîne la Pollock cea mai puternică. Cu toate reticenţele sale faţă de naraţiune, elementul unei retorici pozitive, active depăşeşte la Pollock elementul suprarealist. El a trebuit să fie zguduit de totalitatea factorilor care au făcut să se nască în intervalul cîtorva decenii o pictură naţională americană de o deosebită vigoare.

Aici găseşte el o consonanţă americană, o contingenţă. Şi prin intermediul filonului mexican

Pollock îl citește pe Picasso. El nu este influențat de latura „europeană" a lui Picasso, ci de latura sa hispano-maură, înrudită cu mexicanii.

Operele lui Picasso care l-au impresionat cel mai mult au fost *Guernica* (și studiile despre *Guernica*), desenele inspirate de Grünewald și acea mică și extraordinară *Crucificare*, în gri și în galben, și ea inspirată de Grünewald.

În anii din preajma lui '40, Pollock reduce *Guernica* în bucăți, amestecă împreună osemintele Picasso-grünewaldiene, sugestiile lui Duchamps, Tanguy, Masson, Ernst și ale lui Matta; căutările solitare și angoasate ale prietenului său A. Gorky.

O altă influență care a existat în preajma anilor '46—'47 este aceea a lui Ernst și Dubuffet.

Chiar și în întîlnirea-confruntare cu Dubuffet se revelează în Pollock un sens mai vital, mai puțin tehnicist al materiei. (*În afara învălmășelii* este, în opoziție cu Dubuffet, un tablou refăcut pe cît de neîndemînatic, pe atît de eficace.)

După părerea mea sînt supraevaluate funcția „totem"-urilor în formația artistului și reducția simbolică a personajelor la idoli dezgropați de subconștientul unei tradiții irlandezo-americane. Desigur, mitologia precolumbiană a oferit un ajutor noii picturi mexicane și Pollock înțelegea să se folosească de această resursă, raportîndu-se la caracterul figurativ al artei indienilor din nord-vestul american, mai corespunzător lui, pentru a evita pericolele manierismului și ale michelangiolismului, inerente modului mexican.

Dar Pollock găsește la Picasso trecerea spre posibilitatea unei absolute afirmații de viață de tip neexpresionist. De aici se nasc primele învălmășeli în alb și negru; o pasiune de semne ample dezarticulate, elastice, înșelătoare și disperat de întunecate. Dialectica picassiană de vid și de plin este contrazisă, fragmentele umplu vidul și se intersectează printr-un fel de un nou *horror vacui*, învălmășeli din care ies la iveală tibia, ochiul, urechea, țeasta, capul ca secera, capul ca luna, mîna și piciorul. Un repertoriu pe care Pollock

îl va relua în '51 și care va fi primul avertisment al acelei noi și dureroase maturizări care trebuia să se termine ca o poartă deschisă spre un viitor inexistent, în experiența de artă și de viață, de abrutizare și de gîndire, trăită de Pollock în anii '53, '54, '55, pînă în pragul morții.

S-a spus că Pollock a fost un revoluționar, dar împotriva cui și spre ce s-a manifestat revolta sa? adică ce mesaj anume conține opera sa? Desigur, nu este suficient răspunsul obișnuit, adică: *experiența sa este revoluționară în sine.*

Viața mai ușoară a îndemnat la punerea accentului pe unele date de achiziție facilă, de recunoaștere „dintr-o privire" și la încredințarea semnificației revoluționare a lui Pollock unor asemenea date.

Pollock egal „dripping"*; Pollock descoperă folosirea culorilor metalice, a aluminiului; Pollock inaugurează sistemul de a picta pe pînza întinsă pe pămînt, „din patru părți", intrînd în mod material în cadru, etc. (El însuși a povestit despre metoda indienilor din Apus de a-și executa imaginile rituale desenînd cu pămînt și cu nisipuri colorate și este evident ca un pictor să caute mijlocul care i se potrivește cel mai bine.)

Dar pictura în email (duco, piroxilina, etc.,) a fost deja folosită într-o largă măsură de Siqueiros. *Collage*-ul și inserarea materialelor eterogene erau fapte cîștigate de la experimentalismul artei de avangardă de la cubiști la dadaiști, și cu o largă gamă de motivări expresive (plastice, formale, de conținut, de șoc, de simbol, etc.) Pînă și bătrînul nostru Mancini, necunoscător al încercărilor de avangardă și prin intervenția sa personală, introducea în pasta de culoare bucăți de sticlă, de oglinzi, de metal.

Și în ceea ce privește pînza întinsă pe pămînt, este știut că multe pînze ale lui Tintoretto pentru San Rocco au fost pictate pe pămînt, că el intra materialmente în ele, astfel încît își lăsa amprenta piciorului în culoarea proaspătă.

---

* metoda prin picurarea vopselii.

Este de-a dreptul extraordinar să crezi, spunea Renoir, că pentru a schimba fața lumii este suficient să pui albastru în loc de negru. Dar conform criticii curente „criza" ar fi exprimată de procedeele sale.

S-a spus: „O compoziție picturală... *care își găsește în sine* însăși justificarea artistică". Dar, este ceva mai mult; chiar elementul „american" ar fi exprimat în Pollock prin „importanța atribuită tehnicii" și „materiei picturale".

Viața sa artistică ar consta deci, în întregime, în căutarea chinuitoare a unui mijloc", a unui instrument eliberator?

Dacă ar fi fost așa, de ce a intrat el în criză, ca pictor, în momentul în care era sigur că posedă acel „mijloc", cînd a reușit să impună acel „mijloc" al său, cu tot farmecul său intelectual și vizual?

Sam Hunter spunea că Pollock „conferea actului creator un nou sens de dramă și de criză". Dar este adevărat contrariul. Nu există criză în operele din perioada „matură", acelea prin intermediul cărora a dobîndit faima și bunăstarea. În *Numărul 1* (1949), în *Unu* (1950), în *Papagalul alb* (1948), precum și în alte tablouri, pînă la sfîrșitul lui '51 și unele din '52, nu există criză, ci dimpotrivă bucuria descoperirii unui mijloc care este, în sfîrșit, eficient, util să exprime un sens panic al naturii.

Alfred H. Barr jr. (în 1950), contrazicînd în mod implicit pe Sam Hunter, distinge în operele lui Pollock un „Luna Park, plin de moriști de vînt, de capcane, de surprize și delicii".

Eu insist să cred că perioada care a suscitat cea mai mare bunăvoință critică în privința lui Pollock este, dimpotrivă, perioada sa mai puțin dramatică.

(Același Arcangeli — în 1956 — nu exclude „bănuiala unei fantezii la rece; calculată cu hotărîre în anumite reveniri de procedee". Și trebuie să ne amintim încetineala și melancolia gestului lui Pollock, în urîtul documentar al lui Hans Namuth).

Nu este nici o îndoială că Pollock a fost încurajat în acest domeniu, pînă la a se convinge, chiar pentru puțin timp, că într-adevăr jocul filamentelor, ghemul, rețeaua, labirintul, au fost *în sine* conținuturile sale revoluționare.

Tocmai din efortul de a ieși din această „bunăstare" creatoare opera dobîndește „un nou sens de dramă și de criză". Și în preajma anului '51 s-a produs o mutație principală în opera lui Pollock.

Îndemnul naturii va asuma o urgență mai concretă și va cere pictorului răspunsuri mai concrete. Din tabloul său încearcă să iasă ceva mai mult decît *ritmul coloral* al vieții americane; acum trebuie să apară la suprafață *peisajul* american: „vechea piele de bivol întinsă între două oceane".

Este vorba de o lentă dar sigură mișcare spre rădăcinile propriei sale vieți. Și Pollock înțelege să meargă înainte, dincolo de reprezentarea naturii, spre om. O asemenea nedumerire nu putea fi apreciată decît ca neoportună; comportamentul său trebuia să apară inexplicabil chiar adepților săi cei mai credincioși și toți au început să-l învinovățească.

Sosesc multe cereri de tablouri din toate părțile, și Pollock le refuză. Nu pentru că bea, ci pentru că o manieră în care nu mai crede repugnă moralei sale de artist. Preferă să reînceapă, ca un novice, să încerce posibilitățile de recuperare, din interior, a figurii umane (în '53 apare pentru prima oară cuvîntul „portret" în tabloul *Portret și vis*).

În fața acestei drame autentice este greu să ierți pe aceia care nu au vrut să înțeleagă, nici înainte și nici după, problema sa de artist modern, încercînd să descurajeze actul de credință în realitate.

Nu este vorba de o nemulțumire generică, ci de luarea unei atitudini critice față de sine însuși; criza se produce fără introvertiri obscure, ci la lumină, cu o claritate infantilă, cu o simplitate curajoasă.

Pictorul reia elemente de reprezentare și de compoziție deja prezentate în tablourile din '44 și '45 (*Ecou*, 1951, *Numărul 8*, 1952, *Cele patru lucruri opuse*, 1953). Dar nu mai este vorba de figuri totemice (deși în 1953 un tablou se intitulează încă o dată *Pești și Totem*), ci mai degrabă de embrioane sau fragmente de figuri îmbinate (revine apelul la Picasso) spre o nouă imagine umană (*Ecou*, 1951, *Portret și vis*, 1953).

În multe tablouri din '51, '52 și '53 evoluția devine mereu mai evidentă.

În *Azururi palide* (1953) culorile sînt culorile cîmpiei și ale cerului; într-o ordine picturală nouă se regăsesc lecțiile impresioniștilor și ale lui Seurat.

Florile, cîmpiile, cerul sînt simțite în modul cel mai direct, sînt denumite aproape ca florile lui Courbet, Ensor, ale lui D.G. Rossetti, Renoir sau ale lui Van Gogh. În concluzie, ca flori, cîmpii și cer.

Astfel în *Mare adîncă* el creează o despicătură verticală albastră-neagră-verde. Adică exact în culorile cunoscute, convenționale ale mării adînci.

Dar el *trebuie* să meargă mai departe. Pictorul nu lucrează, bea și gîndește, se consumă și așteaptă, este nerăbdător și bea. *Trebuie* să găsească, *trebuie* să iasă, *trebuie* să existe modalitatea de a pune mîna pe ceva concret, pentru a fi viu, pentru a fi în căutarea adevărului, în momentul în care observă că în munca sa s-a stins căutarea.

În ultimii săi ani, dominați de alcool, cu pauze de luni și luni de zile, se plasează puține tablouri și cîteva desene. Pînă cînd va picta poate cel mai frumos tablou al său: *Parfumul* (1955). Un tablou în care procesul de desprindere alegorică este poate mai puțin evident, dar mai prezent decît în altă parte. Un tablou de o furibundă dulceață, care reia și conduce frenezia picturală de „materie strălucitoare" spre concluzii opuse acelora din micul tablou din '46, care în schimb a deschis calea căutărilor pur materiale. Este destul de probabil un autoportret. Din magma informală a petalelor și a ierburilor se concentrează, se în-

cheagă o figură umană — cap, frunte, ochi, gură, dinți. „Floarea testei tale" a spus Lorca. Un trup cu ramificații și înflorit, mîinile. Un tablou primăvăratic din care se degajă un ascuțit simț al morții.

(Tabloul este pictat în întregime cu pensule, culori în ulei, și direct cu tubul, în anumite locuri; foarte elaborat și reluat. Aici contribuie gînduri adresate lui Ensor, Monet și Van Gogh; și este o reflectare subtilă a vechii iubiri romantice a lui Pollock pentru Ryder.)

Totuși critica va spune că „contribuția artistică... cea mai importantă și relevantă a rămas în așteptare în perioada care a început în '47... și a trebuit să continue pînă în '50", în timp ce abandonarea „dripping"-ului în '53 și revenirea la folosirea tradițională a pensulei și a culorii în tuburi corespund „unei pauze de intensitate" (S. Hunter).

Tabloul *Marea adîncă* (1953) este intitulat în unele cataloage *Adîncul* și după părerea lui Bryan Robertson *„sugerează"* misterul universului și adîncile abisuri *terestre.*

În ceea ce privește tabloul *Parfumul*, același critic, încrezîndu-se doar în intuiția sa preconceptă, crede că *„sugerează"* ideea unei complete înfloriri și a unui frunziș bogat... o altă evocare a plăcerii și bunăstării fizice".

Critica nu se ocupă de ceea ce se întîmplă în Pollock și în pictura sa începînd din '51 încoace. Preferă să pună acei ani pe seama alcoolului, desfășurînd întreaga retorică necorespunzătoare a disperării omului modern, etc. Sau recurge la vechiul argument: „în sfîrșit a spus tot ceea ce avea de spus".

Revenirea la pensulă este definitivă în puținele opere din ultimii trei ani. Definitivă este și renunțarea la „dripping". Pollock revine la pînza verticală. Revine mai ales să repescuiască din adîncul „haosului" său fragmente de realitate, de figuri umane.

În toate acestea există oare o rațiune morală, presiunea unei exigențe noi, o revizuire a pro-

priilor rezultate, o meditație autocritică? Criticii nu se ocupă de aceasta.

„În ultimele experiențe se manifestă o curioasă involuție", este părerea unui critic italian. Cu trei ani înainte de moartea sa tragică, această frază, cinică și naivă în același timp, exprimă ceea ce altul, din mai multă pudoare, a lăsat numai să se înțeleagă: înmormîntarea artistică a lui Pollock.

Într-adevăr, operele din ultimii săi ani poartă un element nou de apreciere, sau ideea de *mișcare* a unei vocații, a *direcției* în care se dezvoltă și ilumineză într-un mod nou toată opera precedentă.

Tocmai în această „mișcare" Pollock se deosebește de alți artiști din generația sa.

La un moment dat, la apogeul rezultatelor sale de pictor, problema i se prezintă clară și teribilă: a extrage din încurcătură, din vălmășagul incandescent, din haos, o hotărîre de care să se țină, o dată, un element concret pe care să se sprijine.

În contrastul, în prezent ca de bîlci, dintre „figurativ" și „non-figurativ" (contrast care exprimă degenerarea, la nivelul cel mai coborît, a dezbaterii de fond între realitate și alienare), în care își pierd vremea criticii „abstracți" și criticii „figurativi", chestiunea nu este cuprinsă în *cantitate* („puțin mai figurativ" sau „mereu mai puțin figurativ"), ci în *mișcare*, adică în *calitatea* mișcării. Înspre ce se merge și în fondul moral care constituie imboldul.

Dacă opera lui Pollock conține un mesaj și dacă el este un revoluționar, acest fapt este datorat tocmai acestei *mișcări*, care-l face să intre în contradicție cu metoda și aceasta este cea care-l deosebește în cadrul „celui de al doilea val al avangardei".

Destinul lui Pollock, artistul și omul, are multe asemănări cu acela al lui Nicolas de Staël.

Și despre Nicolas de Staël s-a spus că în ultimii ani s-a manifestat la el o „curioasă involuție".
235 Și pentru unul și pentru celălalt, aproape în

același timp, ignorîndu-se probabil unul pe celălalt, explorarea propriului suflet ducea la concluzii de aceeași natură.

Și unul și celălalt au dobîndit succesul. „Dripping" și „tașism" erau formule deja intrate în circuitul modei și imitațiilor ieftine.

Succes și bunăstare, caviar și șampanie, casă singuratică pe malul oceanului, vilă în Provența și o casă unicat, la mare, în Antibes. Și negustorii care insistau în spatele porții. Seri lungi, pline cu whisky și fete. Dar pe lîngă toate acestea și un gînd care roade, o continuă repunere în cauză a propriei situații, urgența de a ieși din ea, refuzul moral de a se complace; melancolia, dezgustul de a se imita pe sine însuși; ori mersul înainte, tatonînd vidul. Cu dezaprobarea negustorilor, a prietenilor, a criticilor; și de aici îndoiala asupra lui însuși, conștiința dificultăților sarcinii. Această viață grea a durat, pentru amîndoi, aproape cinci ani.

Pînă cînd într-o noapte, un pahar mai arzător, o spaimă mai disperată lasă să pătrundă moartea. Pentru de Staël pavajul străzii din Antibes, pentru Pollock, asfaltul unei autostrăzi.

Mi se pare că nu există cercetări critice despre această trecere de la o situație „stabilă" la o nouă fază de încercări, atît la Pollock cît și la Staël. Este o chestiune care trebuie lichidată odată cu teza „curioasei involuții".

Astfel după cum de Staël a fost artistul care, în variațiile gustului, se preta în cea mai mare măsură să reprezinte rolul unui anti-Picasso, Pollock a fost omul potrivit să reprezinte rolul unui anti-Mondrian.

Totuși toate acestea trebuiau să aibă loc într-o direcție previzibilă; orice investigație critică care ar fi contrazis inatacabilitatea schemei, ar fi putut să constituie o fisură în edificiul ideologic al artei abstracte, o bănuială nefastă de contaminare umanistică.

În Pollock sînt prezente două solicitări contrastante: pe de o parte o aspirație dramatico-epică

de origine, să ne înțelegem, mexicano-picassiană, încredințată de obicei semnului în alb și negru, care tinde să indice simboluri, totemuri, reprezentări de embleme, țeste, etc., iar pe de altă parte o inspirație lirică, cu aparență naturalistă.

Dublă necesitate, raport dialectic între cele două necesități și relația lor cu perturbările și sfîșierile societății contemporane, nevoia de muncă și de odihnă, de intensă viață colectivă și de singurătate, sensul „modernului" și nevoia de „anticul" spectacol al naturii.

Pollock încearcă contopirea celor două vocații, dar de fapt ele rămîn separate. (În primul caz este *întotdeauna* masacrul, și în cel de al doilea caz, *întotdeauna* peisajul american).

Nu încercăm să studiem cauzele acestei condiții de catastrofă permanentă, la care este constrîns un artist de geniu.

Nu este suficient să ne ascundem după scutul unei „crize de valori" pentru a ne simți scutiți de gîndire și de acțiune.

Pollock a fost în mare parte victima ambianței de „avangardă forțată", încurajată și voită de grupurile conducătoare ale burgheziei. Victima unei situații a culturii și a violentei direcții ideologice pe care democrația burgheză o imprimă culturii.

Ambele filosofii ale occidentului, încredințînd „existenței" toate responsabilitățile, le sustrag, de fapt, omului. Silit să caute originile existenței, să asculte vocile sale, omul pierde sensul realității și al istoriei, sensul incertitudinii sale.

„Existența este aceea care face totul, omul nu face nimic", spune un filosof al nostru (Abbagnano). Și Bobbio comentează: „Această filosofie a tăcerii... fără oameni... pare, în mod ciudat, o sinistră prefigurare a lumii, după prima și ultima catastrofă atomică".

Toată acțiunea artistică a lui Pollock, în diferitele sale faze, participă și se revoltă (în același

timp) împotriva acestei situații. Uneori predomină rebeliunile, alteori trebuie să prevaleze acceptarea; în sfîrșit el a încercat pasul care îi era necesar și contrastul recidivistului său impuls realist cu succesiunea triumfătoare a anti-culturii i s-a părut de nedepășit, pedeapsa „ieșirii în afara jocului". „A fi înăuntru", ca în jocul de societate; dar el, ca de Staël, înțelesese, în mod obscur, că era mai just să fii *afară*.

III.

PAGINI DE JURNAL
1958—1969

1958

NICOLAS DE STAËL (1914—1955)

La muzeul Reattu din Arles, o expoziție de 63 de picturi și de peste treizeci de desene și de *papiers collés* de N. de Staël; cred că este cea mai completă expoziție a operelor sale. Catalog și prefață de Douglas Cooper.

La N. de Staël (ca și la Pollock, De Kooning și Morlotti) se observă o contradicție dramatică între *imposibilitatea* de a reprezenta „lumea așa cum este" și *necesitatea* de a reprezenta „lumea așa cum este".

Este o contradicție fundamentală caracteristică epocii noastre și care se manifestă într-un grad diferit și cu opuse accentuări la mulți dintre cei mai buni artiști din ziua de azi.

Și totuși nu este drept să ne întrebăm în ce măsură o asemenea contradicție, aparent insolubilă, este rodul acelei „crize a ideologiilor" despre care vorbește Moravia (din cauza căreia ar fi dispărut „intervenția" unei ideologii sau a unei concepții a lumii, comună întregii societăți, lăsîndu-i artistului inițiativa sau judecata intuiției sale personale) și care constituie o dată, o condiție căreia este imposibil să te eschivezi; și, dimpotrivă, în ce măsură, în situația specială de neliniște în care se zbate o parte atît de importantă

a culturii moderne, artiștii înșiși suferă contradicția, fără a încerca să o rezolve.

Adică în ce măsură ei înșiși nu sînt victimele unei situații la care nu înțeleg să aducă o contribuție pentru a provoca rezolvarea: hotărîți să „oglindească" un fapt sigur, o dramă inevitabilă.

(În actuala panoramă artistică, în afară de acei puțini artiști care fac cercetări, mai direct, pe calea realismului și de care este mai apropiată experiența mea personală, sînt luate în considerație cu mai multă atenție toate acele situații care par să refelecteze, mai dramatic, un adevăr oarecare al prezentului: acei artiști care nu rămîn închistați în principii de neclintit, evitînd sau ignorînd orice fapt pe care acele principii îl pot ataca, contrazice sau să-i provoace o criză.)

Contradicția despre care vorbeam nu poate fi rezolvată în domeniul „creației de forme noi", al încercărilor formaliste, al dreptunghiurilor lui Rothko sau al penelurilor late ale lui Klein. La Pollock, la de Staël și la mulți alții și la fiecare în felul său, această contradicție apare ca marea problemă și este vital și interesant să o surprinzi în opera lor, în afară de a-i sublinia semnificația în situația generală.

Problema este extrem de complexă. (Și eu încerc aici numai să-i observ termenii, fără să resping și nici să condamn vreo experiență.) Și consider în primul rînd „modul" care trebuie aplicat pentru a aprecia atît cultura cît și realitatea: adică dacă aspectul pe care-l prezintă astăzi, în complexitatea sa, cultura Occidentului este într-adevăr sau numai aparent unitară. Dacă ea reflectă realitatea în semnificațiile sale superioare sau dacă nu cumva pleacă de la o fundamentală alienare și chiar din această cauză tinde să reflecte un singur aspect, exasperat, al realității, al crizei, în sfîrșit, în momentul șocului și nu fondul mai adevărat de la care se pun în mișcare forțele realității contemporane.

Este vorba, totuși, de a privi prezentul, eliberați de spiritul „avangardei". Eu cred că există o situație „în afara avangardei"; și că „angoasa"

este un simptom de criză, atît al avangardei cît și al alienării.

Deși acest lucru nu este suficient pentru a fi în domeniul unei modernități absolute (problema este, cred, posterioară aceleia de a fi în sau în afara „avangardei"), mi se pare că are dreptate Brandi cînd afirmă că Sartre și Camus sînt deja în afara „avangardei". Aș fi dispus să repet aceeași observație pentru un de Staël, adică în afara reprezentării parțiale a accenturării unui singur aspect (sau a unei singure probleme), în afara stilizării; dar în prezența unui „conflict" adevărat și propriu între fidelitatea obiectivului în sine și fidelitatea față de un sentiment al realității; între necesitatea de reprezentare și imposibilitatea de adeziune naturalistă. Adică sîntem în prezența unei căutări esențialmente neformalistă (chiar dacă soluția „informală" este, prin însăși natura sa polemică, parțial formalistă, ea, în definitiv, respinge sau reduce la minimum unul dintre cele două elemente ale conflictului, pentru a exprima numai o situație psihologică de conflict și nu conflictul în termenii săi reali, în cadrul aceleiași imagini).

Pentru acești artiști este necesar, astăzi, să vadă ce înseamnă a fi îndreptat spre viitor (adică a acționa în prezent), dacă este adevărat că, *întotdeauna*, „viitorul este deja început". A avea o idee statică despre prezent, ca certitudine academică, nu înseamnă a sta în prezent, ci în trecut; chiar și conștiința *statică* a crizei trecutului este, în esență, rămînere în trecut.

Asemenea artiști trebuie să facă așa fel încît această „angoasă", ca formă de conștiință a conflictului, să nu sfîrșească prin a constitui o condiție de perplexitate metodică, o desfășurare de apropieri și de distrugeri fără scăpare. „A ieși din avangardă", este mai degrabă un pas spre viitor, o expunere pasionată, nu se reduce la un act de negație. (Într-adevăr, adesea antiformalismul actual se oprește la negație, la o furie distructivă a oricărei forme.) Este vorba, vreau să spun, de o

contribuție activă, sinceră, a contracurentului, de descoperirea de date reale, existente și prin intermediul cărora realitatea ar putea să ne apară ca ceva diferit de realitatea calomniată, neclintită într-o neliniște fără perspective de soluții.

Consider că este util să reproduc două aprecieri referitoare la N. de Staël, dintre care una indică o situație critică și o metodă.

Criticilor le-ar reveni datoria, față de pictori, de a reflecta atent asupra operelor; de a analiza cauzele secrete și complexe, interioare mișcării imaginilor și desfășurării lor; de a studia trecerile de la o intuiție la alta, de a descoperi eșecurile, erorile în cursul tratării unei idei picturale; de a determina unde anume artistul evită propria sa problemă, unde „rezolvă" în mod mecanic, unde, în schimb, nimerește și reflectă realitatea; de a-i urmări, în sfîrșit, pe drumul lor, ale cărui etape sînt una sau alta dintre opere, dar care se văd reprezentate, uneori (mai ales în timpul căutării și în perioada de „criză" a certitudinii), în cadrul aceluiași tablou.

Un astfel de examen critic, singurul adevărat și util, presupune în critic obiectivitate față de opera de artă și cunoaștere a realității. Pictorul este în primul rînd pictor și ceea ce spune el despre realitate este în mare parte intuiție și descoperire vizibilă. Criticul trebuie să fie filolog, sociolog, trebuie să știe „să asculte o confesiune", în afară de a fi, evident, filosof și capabil să înțeleagă, în mod artistic, gradul de expresivitate a formelor.

Un examen doar filologic și formal nu mai contează astăzi, cade în gol. (Totuși, măcar și acesta să fie dus pînă la capăt!)

Citez un fragment din Marcel Brion, despre Nicolas de Staël: „N. de Staël a traversat o perioadă ascetică în care predilecția pentru materialele dense, pentru culorile întunecoase și șterse, aplicate cu o extremă economie de forme, făcea să ne gîndim la o concentrație spirituală, în căutarea esențialului..... Ieșind din această perioadă, N. de Staël a renunțat la aceste structuri de cuburi

pentru a ajunge, în pînzele mai recente, la o policromie violentă, acordată întotdeauna violenței dramatice a fondurilor negre... N. de Staël nu extrage un peisaj naturalist ci scoate din realitatea formelor naturale un repertoriu nou de volume, care introduce aproape «un spirit de joc» în severa concentrație din operele sale precedente".

Iată explicată calea unuia dintre artiștii cei mai interesanți din generația noastră: o trecere de la predilecția pentru *materii dense* la un *repertoriu nou de volume* care introduce un *spirit de joc.*

Cu toate acestea M. Brion este unul dintre aceia care, cel puțin în cuvinte, se opun criticii formaliste și care, atunci cînd îi convine, caută cele mai subtile deducții referitoare la conținut (în inconștient, se înțelege). Dar el nu găsește nici un cuvînt pentru a se referi la ceea ce a fost cea mai profundă semnificație a operei lui de Staël, adică la criza încrederii sale în limbajul abstract, precum și la direcția încercării sale din anii utili. Cum poate oare un critic, capabil să descopere trecerea de la o *severă concentrație spirituală* la un *element de joc*, să nu fi înregistrat și nici înțeles faptul cel mai evident, adică abandonarea de către de Staël (care a fost unul dintre primii *tachistes*, afirmîndu-se și devenit celebru ca pictor abstract în preajma lui '50) a repertoriului de forme abstracte pentru a se măsura din nou cu natura și cu realitatea, din ce în ce mai explicit?

Acesta este faptul care trebuie observat și explicat prin intermediul analizei operelor, dacă vrem să înțelegem ceva din opera lui de Staël. În lumina acestei crize a repertoriului abstract, care nu-i mai folosește, care nu-i mai este suficient, urmează să fie considerată întreaga sa operă; fără această atenție, orice afirmație devine goală și generică. „Întunecos și dens", „vesel și plin de viață" sînt date externe, comune la sute de pictori.

Și, referitor la Pollock, trebuie să amintesc că în *nici unul* din atîtea articole (cu excepția, mi se pare, a unui articol al lui Morosini, referitor la

tabloul „Peisaj" și a intervenției mele într-o dezbatere din „Contemporanul") apologetice sau negative, publicate cu ocazia expoziției de la Roma, nu se amintește despre criza care lovește ultimii patru ani ai operei sale, criză de insatisfacție, asemănătoare, la rădăcină, cu insatisfacțiile lui de Staël; instatisfacție care la de Staël se traduce printr-o furie de căutări și încercări pentru a ajunge la o nouă reprezentare, iar la Pollock conduce la o reducere a producției (trei sau patru tablouri într-un an și un singur tablou în ultimii doi ani, tablouri care exprimă în mod clar criza metodei sale de furie automată), la autodistrugere, la alcool, etc., pornind totuși de la același nucleu; nevoia de a recupera o realitate mai puțin improbabilă, o ordine cu o exprimare mai terestră.

Nu am intenția să stabilesc aici un raport de valori, nici să intru, în mod critic, în miezul problemei referitoare la doi artiști foarte diferiți unul de celălalt; în spatele fiecăruia dintre ei există o cultură diferită și o inspirație tot atît de diversă. Voiam numai să subliniez o criză care este comună amîndorura, cu atît mai semnificativă cu cît privește artiști atît de deosebiți.

La Pollock procesul este mai puțin evident și datorită puținelor opere și a lungilor pauze de lucru; la de Staël procesul este foarte explicit, de-a dreptul din tablou în tablou, de la peisajele din Sicilia, la portretele fiicei sale, la *collages*, la nuduri, la naturile moarte de *atelier*, la ultimul tablou, unul dintre cele mai ciudate și mai patetice din întreaga pictură din acești ani: *Un cer gri brăzdat de zborul unor pescărușI*. Un tablou în întregime lizibil, în care dispare orice soluție arbitrară.

Și iată, prin contrast, un fragment din Douglas Cooper (din prefața catalogului expoziției postume la muzeul Reattu din Arles): „Elementul cel mai important și care-l deosebește pe de Staël de toți contemporanii săi este revenirea sa la o pictură net figurativă, după o lungă perioadă în care el

apare non-figurativ și în cursul căreia el a deschis căi noi și a creat o primă serie de capodopere".

Într-adevăr, este elementul cel mai important. Dar nu ne convine să observăm acest lucru.

BIENALA DE LA VENEȚIA

BANALA DE LA VENEȚIA (după titlul unui tablou al lui Matta)
SAU DER TOD IN VENEDIG*
SAU LES MALHEURS DE LA VERTU și PROSPERITATEA VICIULUI
Unele titluri:
Pasărea aurită este deseori tristă (1957 — oțel) (putea cel puțin să o facă din oțel aurit)
Bănuiala de formă (1958)
(Cine trebuie să fie bănuită? Forma?
Formă albă și informă (1958 — Desen colorat) (Este formă și este informă, este albă și este colorată)
A căuta pe XC, primul (1958 — pictură pe lemn) (asemenea carnețelului colonelului Lawrence)
Studiu pentru improvizație
(O improvizație studiată: deci — și este adevărat — este vorba de o improvizație deloc neprevăzută, cu multe conexiuni culturale, multă intervenție a rațiunii, unele corecturi. Este vorba de un tablou foarte bun — dar *nu este* improvizație.)
Construcția a treizeci de elemente egale (1938—39) alamă aurită.

Apoi multe *Penetrații*, *Moduri*, *Aventuri*, *Pictura N*.....

A.D.G. semnalează că a auzit afirmînd, cu mîndrie, pe comisarul pavilionului spaniol că cele cincisprezece picturi ale lui A.T., expuse acolo, ar fi fost executate în cincisprezece zile. Faptul nu are valoare în sine: sus-numitul comisar ar fi putut, cu aceeași mîndrie să afirme că pictorului i-au trebuit cincisprezece ani. Și chestiunea nu ar fi privit rezultatul, ci conduita. Deoarece rezul-

* *Moartea la Veneția*. În limba germană în original

tatul, în cazul lui T., din punct de vedere artistic, este zero absolut și în schimb manopera este fără îndoială virtuoasă, afirmația are totuși o anumită valoare. Este un indiciu, în gura criticului, în ceea ce privește criteriul său de judecată.

ÎNTREBĂRI (RETORICE)

După părerea lui L.V., Soutine este inimitabil. Este evident adevărat; toți marii artiști sînt inimitabili (Soutine nu este un mare „artist", dar este suficient de puternic și autentic pentru a fi „inimitabil").

Ce sens are, totuși, afirmația lui L.V., dincolo de evidența ei ? Aproape că dă și de această dată o indicație de gust, o rețetă.

De ce L.V. nu spune niciodată, de pildă, că și Gorky, Wols sau Pollock sînt inimitabili? De ce a copia pe aceștia nu este un păcat? De ce s-a ferit întotdeauna foarte mult să critice pe cei care-i copiază? Poate pentru că, dacă ar face așa, într-un fel oarecare, ar vedea vătămat nivelul protejaților săi față de arta contemporană italiană. Care (cu excepția acelui domeniu ce scapă sus-numiților critici) se mișcă tocmai în orbita de euforie și optimism pe care au aprobat-o într-un glas cea mai mare parte a criticilor celei mai pasive imitații a lui Bazin, Estéve; Hartung, Gorky; și ale lui Wols, Pollock, Bacon, de Kooning, Fautrier, Dubuffet și alții.

Și nici măcar nu se poate spune că toate aceste prototipuri au documentele în regulă ca Soutine.

Poate merită să adăugăm cîteva citate extrase dintr-un interesant, dar și contradictoriu articol apărut în revista „L'Oeil", semnat de Françoise Coay.

„Pavilionul italian este exemplul cel mai bun al acestui mimetism și al acestei contagiuni de forme. Ne-am putea distra punînd o semnătură străină pe aproape toate pînzele expuse și ne-am putea întreba dacă Delaunay nu profetiza corect atunci cînd condamna pictorii italieni moderni

(era vorba atunci despre futuriști) la rolul de discipoli..... Cînd la secția tinerilor pictori italieni și străini, pînza lui Jean Mitchell și micul tablou trimis de Rebeyrolle, exemple a două estetici opuse, fac aici, prin afirmarea personalității lor, efectul unui curent de aer proaspăt... Cea mai mare parte din experiențele artistice recente au această particularitate: ele nu comportă nici o dezvoltare..... Tînăra „avangardă" este deci constrînsă la căutarea disperată a inovațiilor, uneori în detrimentul semnificațiilor. În rest, numitorul comun al unor căutări similare este, fără nici o îndoială, insolitul și tot ceea ce se crede că poate să uluiască publicul" (incidental F. Schlegel spunea: *„Noul și excitantul servesc numai la stimularea senzațiilor devenite obtuze"*, precum și *„Senzaționalul este ultima concluzie a gustului muribund"*). Această inspirație explică permanența a ceea ce aș numi, în lipsa unui cuvînt mai bun, spiritul Dada..... Din această cauză se întîmplă cu ușurință că acele țări care, deși sînt la extreme, nu s-au abținut totuși să îmbrace uniforma abstractă.

Acestea îmi par observații făcute cu bun-simț pentru că provin de la un critic care nu-și ascunde simpatia pentru arta abstractă.

Mi se pare justă chiar și citarea lui Mitchell și Rebeyrolle, deși dintre tinerii italieni nu ar fi trebuit să-i scape trei sau patru nume (Guerreschi, Vacchi, Tabusso, Ruggeri, Saroni, de pildă și Tavernari printre sculptori).

Dealtfel trebuie să adăugăm că niciodată munca unei comisii de invitații nu a fost făcută într-un mod mai dezinvolt și mai sectar: o asemenea comisie s-a lipsit nu numai de artiștii din generația de mijloc (ceea ce este deja o serioasă automutilare), dar a invitat mulți tineri într-un mod necorespunzător valorii lor (vorbesc, de pildă, de Dova, de Frances, de Aimone), tocmai pentru a-i determina să nu accepte invitația. Și, în sfîrșit'

deşi s-a străduit să adune pe cei mai pasivi imitatori ai lui Tobey, Pollock, Wols şi ai lui Klein, a ignorat tineri artişti ca Bugiani, pe de o parte, şi ca Vaglieri, pe de altă parte.

Şi firește a exclus un sculptor ca Perez (din cauza aceleiaşi ignoranţe sectare a altor aspecte ale artei italiene).

Urît sau gaga ?

Un pictor a cărui rară personalitate a fost exaltată pentru presupusul simţ dramatic al elaborărilor sale, pentru acel mod al său de a oferi o imagine întunecată şi sîngeroasă a durerosului nostru prezent, pentru faptul de a fi ştiut să reflecte în opera sa aspectul putred şi carbonizat al epocii noastre. Despre care s-a vorbit de „apreciere amară", de „prăbuşirea speranţelor", etc., etc. Iată-l acum brodînd cu un delicat fir al grosolanelor suprafeţe pe care el însuşi le-a „inventat" (se poate totuşi aminti un *collage* de pînză de sac împuns cu cuie ascuţite al lui Picasso din 1913 — „Même Vollard, n'aimait pas ça" — comenta, referitor la acest tablou, Picasso însuşi) ca o elevă de pension. Are vreun sens acest sacrificiu făcut eleganţei de către o natură atît de dramatică? *Cine* i-a cerut să facă acest pas?

Notă biografică

I-a imitat la început pe Matisse, Derain, Marquet; i-a imitat apoi pe Briançon, pe Lapique, pe Borés; a continuat imitîndu-i pe Manessier şi Bazin, apoi pe De Kooning şi astăzi pe Wols. Este tînăr şi are timp să mai imite. Aproape o viaţă întreagă cheltuită pentru a încerca să pună sare pe coada păsărilor. (Dar va fi greu de citit în vreun catalog o astfel de notă biografică.)

O mare bogăție

Nu-mi amintesc în ce parte din *Journal*, Gide afirmă că „arta trăiește din constrîngeri și moare din cauza libertății"; este vorba de un paradox, dar nu al unui politician de mînă forte. Apoi ar trebui discutat la ce constrîngere și ce libertate face aluzie Gide, care anume tipuri de constrîngeri sînt legate de „libertate" și care tip de „libertate" nu poate fi suprimat în perioadele de constrîngere dură.

Eu nu am o idee liberală despre libertate, dar este sigur că pînă și anumite aspecte exterioare ale libertății (care în artă privește libertatea căutării) sînt pentru om o mare bogăție. O condiție care poate oferi mari posibilități. Cu toate acestea, lanțurile unei societăți liberale burgheze nu sînt mai puțin grave, în domeniul ideologico-cultural, decît acelea care se pot manifesta într-o formă evidentă de abuz de putere. Sînt de alt tip; dar, într-un anumit sens, mai feroce, mai subtil penetrante și corosive.

Istoria artei confirmă observația lui Gide sau cel puțin demonstrează că cele mai rigide constrîngeri nu au reușit niciodată să împiedice, nici să corupă nașterea unor mari opere de artă. Dimpotrivă, în multe cazuri au fost folosite pentru a-i forța pe artiști la o cercetare mai adîncă, la explorarea realității și a „propriei persoane" cu o perspicacitate mai subtilă.

Ideologie

O ideologie „revoluționară" conține nu elemente de opoziție, dar trebuie să fie cu adevărat de *antiteză*. O ideologie judecă, comandă și absolvă, ultragiază și celebrează; mărul și copacul, apusul și trupul omenesc.

În legătură cu aceasta mă întreb dacă ideologia „formală" nu este tocmai aceea a informalistului Fautrier, care prin aceeași acțiune „formală" furni-

zează același produs ca „portret" și ca „zălog". Și aș vrea într-adevăr să văd cum este posibilă observarea acelor semnificații în domeniul critic al citirii fiecărei opere și în afara discuțiilor generale.

Cred că un artist revoluționar, nu neapărat marxist, un militant al mișcării muncitorești internaționale are dreptul să le respingă, chiar și acolo unde, pe balanța abstractă a calității pure, se recunoaște valabilitatea.

(Mă simt mîndru să pot să scriu aceste cuvinte precise, să mă simt comunist, într-un moment în care oamenii se tem de cuvinte, se tinde la a potoli glasurile, a toci vîrfurile, a subînțelege, etc.)

Amintesc imediat numele lui Dubuffet (care voia să ilustreze cărțile lui Céline, *Voyage* și „bagatelele" sale despre masacrul evreilor).

De aceea, *nu numai și în mod necesar* opoziție și revoluție socialistă, ci și rasism și „opoziție", fascism și „opoziție", neocapitalism și „opoziție", Buchenwald și „opoziție".

Ceea ce se întîmplă din spirit de revoltă, cu rădăcini în dezgust, din cauza amărăciunii, a decepției, a anarhismului, ceea ce se întîmplă din adînc, din interior, etc., are o importanță relativă în comparație cu selecția ideologică.

În sfîrșit, nu văd pentru ce ideologia revoluționară, socialistă, marxistă, leninistă nu ar trebui, în afară de a se opune, să contrapropună și să propună, să aleagă materialele sale pozitive.

Ce „criză" ar fi aceasta dacă ar trebui să fie văzută dintr-un singur punct de vedere? Nu ar mai fi vorba de o „criză", ci de o catastrofă.

Nu prea cred, nu cred că este destul de autentică ideologia acelora care pictează (astăzi și nu *ieri*) capitaliști grași, generali și episcopi, sau a acelora care văd omul de astăzi numai ca un cadavru carbonizat.

Din ideologia mea fac parte și florile, mașinile utile oamenilor, sînii fetelor, surîsul lucrurilor.

Capri, 1952

„De la lucruri
Pînă la lucruri
Pînă la lacrimile lucrurilor
Pînă la surîsul lucrurilor".

Un pictor pictează lucrurile. Nu „judecăţile" referitoare la lucruri, ci lucrurile aşa cum sînt. Şi nu „substanţialitatea materiei obiectului", ci obiectul în integritatea sa. Judecata *reiese* dintr-o poziţie ideologică pentru că aceasta este legată de o viziune generală, de o filosofie. Nu se aştern pe pînză ideologii şi judecăţi, se pictează numai lucrurile.

Societatea capitalistă cuprinde nouă zecimi de necapitalişti! De ce oare ar trebui *să mă ocup eu mai ales sau numai* de denunţarea mersului acestei societăţi? Pe de o parte, decît să mă ocup de ea, mai bine raţionez pictînd, ca şi cum restul lumii nu ar exista. Adică punîndu-mă din punctul de vedere *critic* înăuntrul capitalismului sau neocapitalismului, aşa cum este, şi nu în poziţie revoluţionară, ci cît mai posibil *în afara* acestei minorităţi autoritare, adică „înăun'rul" lumii mari a oamenilor.

Bătălie, 1939

1959

DINTR-O SCRISOARE A LUI ENNIO MORLOTTI

„Birolli îmi este mereu mai prezent; ideea mea despre el s-a schimbat; nu îi mai văd vanitatea. Aparține mulțimii de turmentați, de nemulțumiți, de sinucigași. Știu că nu sîntem de acord, dar pentru mine este singurul drapel posibil, desigur nu pentru sinuciderea în sine, ci pentru ceea ce stă în spatele său, dorința arzătoare, suferința, dragostea de viață, riscul, refuzul propriei mediocrități și a neputinței; Gorky, Dominguez, Pollock, de Staël, au făcut pictura să revină la viață și aceasta este pentru mine pictura realității. Deoarece pentru mine *realitatea* este sîngele, limfa, sexul, melancolia și moartea care circulă în lucruri..."

Un foarte frumos necrolog. Și tocmai pentru că nu este un necrolog ci o conștiință umană care-l face să continue să trăiască într-un cerc în care exiști sau în care nu exiști pentru totdeauna. Birolli, dincolo de pozițiile sale, a făcut parte din acest „drapel", despre care vorbește Morlotti.

Acum cîteva zile, din strada Plinio, am însoțit rămășițele pămîntești ale lui R.B. pe ultimul său drum. Eram acolo aproape toți prietenii, cei adevărați, din anii cei mai buni; ai lui R.B. și ai

 noștri, ani fără corupători și fără piață comer-

cială, cînd nu exista altceva decît propria noastră mizerie și încrederea noastră în pictură, în mintea noastră, în inima noastră, în sîngele nostru.

Apoi au venit ani grei chiar și pentru prietenie. Toți am fost la bunul plac al situațiilor obiective care au doborît multe speranțe și convingeri.

În mod cinstit trebuie să spun că Birolli a fost doborît mai mult decît alții, dar a fost doborît de acel pictor care era și de aceea menținea, asupra altora, avantajul unei palpitații mai intense și de asemenea, spre norocul său, capacitatea de entuziasme și nemulțumiri, care dovedesc căutarea continuă, imposibilitatea fundamentală de a te așeza într-un fotoliu.

Ultima dată cînd l-am văzut, cu puțin mai mult de o lună înainte de moartea sa, ținea discursuri amare și reîncepuse să mediteze la tablourile sale din tinerețe, să creadă în ele (voia să expună un număr mare într-o expoziție în Germania), cînd moda curentă era (și este) aceea, mai degrabă, de a le repudia; ca și acum, pictura modernă în Italia ar fi avut o istorie, modestă poate, dar nu lipsită de glorie și nici de rost.

La înmormîntarea sa eram acolo prietenii care făceam parte din Curent sau din acele vremuri: printre alții Vittorini, Sassu, Treccani, Morlotti... Vedova și Marchiori au venit de la Veneția, Paolucci și Martina, de la Torino, Ingeborg și Giorgio Pudelko, de la Florența.

Apoi cu Cassinari, Morlotti și alți prieteni, ne-am dus să bem împreună, așa cum ar fi făcut, desigur, și Birolli la înapoierea de la înmormîntarea vreunuia dintre noi.

În acea seară era o atmosferă plăcută, de febrilă melancolie, o atmosferă de adevăr în cuvintele tuturor, o tinerețe regăsită a inimii și a ființei. Am vorbit despre pictură și despre pictori într-un fel neobișnuit astăzi. Aproape deloc despre Birolli, dar toți știam că el era la originea acelei serate și îi eram îndatorați.

IARĂ ŞI IARĂ DESPRE SCRISOAREA LUI MORLOTTI

Apoi desigur nu sînt de acord cu ceea ce spune M. despre „drapelul sinucigaşilor". Sau sînt de acord doar într-un singur sens.

Desigur fiecare îşi educă propria moarte; desigur, un artist (astăzi poate mai mult decît în alte timpuri) nu poate cruţa nimic din sine însuşi, nici măcar o unghie, nu poate avea grijă de gîtul, plămînii, ficatul, de inima sa, dacă această economie de sine însuşi îi sărăceşte elanul. Există un impuls în viaţa noastră, în măsura în care este în întregime viaţă, viaţă la pulsaţiile sale maxime, cea care ne îndeamnă să ne uzăm fără nici o cruţare, să ne distrugem.

Dar este, dacă vreţi, un lucru fatal; aşa se întîmplă dacă studiezi, aşa se întîmplă dacă ai o greutate de care trebuie să scapi, o idee ca un microb în sînge. Dar ceea ce ne consumă este tocmai încrederea în viaţă, dragostea de viaţă. Deci, dacă vrei viaţă, caută viaţa.

Există o diferenţă între melancolie şi ipohondrie, între a te consuma fără să crezi în moarte şi a-ţi pregăti o sinucidere conştientă, care înainte de a fi neîncredere în tine însuţi este încredere în alţii, în operele şi zilele omului, în soare şi în noapte, în sînge, în limfă, în sex etc. Aceasta este o neîncredere faţă de mediu, astăzi destul de difuză; este rodul unei voluntare încheieri a unui circuit închis al conştiinţei, care exclude cunoaşterea unei părţi enorme a realităţii şi de aceea este lipsită de dialectică interioară şi fundamental antirealistă.

Ştiu bine că în Pollock şi în Wols, în Gorky şi de Staël exista o anxietate disperată a realităţii. Dar nu ne este suficientă nouă şi nu le-a fost suficientă lor. Eu nu cred că ruina şi disperarea lui Pollock sau a lui Wols au fost de aceeaşi natură cu ruina şi disperarea lui Leopardi sau a lui Géricault. Şi nici măcar a lui Kafka.

Aceşti oameni au trăit într-o stare de beţie
255 permanentă, dar fără sticluţa de rom, de whisky,

de absint, fără morfină, heroină etc. Sînt îndurerat să vorbesc astfel și despre aceste lucruri. Dar nu există intransigență morală în ceea ce spun (ci fraternitate umană și pietate), vorbesc despre aceasta nu ca și cum aceasta ar fi fost cauzele ideologice ale acelui tip de melancolie și de neîncredere (de sinucidere), ci ca despre efecte legate de unele cauze ideologice.

„Modificarea" este căutată în cursul-dezvoltare a unor iraționali tipici ai epocii noastre, în faptul că melancolia lor, fiind totuși însoțită de o conștiință a rebeliunii, nu i-a ajutat pe cei posedați de ea la rebeliune, la cea mai dificilă sarcină a unei singurătăți mai desperate, ci dimpotrivă i-a îndemnat să cedeze, să se lase totuși conștienți posedați, să se piardă în acea iraționalitate. Să crezi și să gîndești că trăim într-un întuneric nesfîrșit, cu un nor negru atomic deasupra capului, într-un întuneric care începe acolo unde sfîrșesc ultimele sclipiri de lumină ale lanternei care stă lîngă noi. Să cauți în acest întuneric cu neîncrederea de a face aici lumină și de aceea să găsești aici indicii imprevizibile; pulberile fine, striațiile propriilor noștri ochi închiși.

Să privești în propriul tău suflet înseamnă să cauți lumina, nu întunericul.

Géricault cu plaga pe șold, Géricault la morgă căutînd piese anatomice, Géricault la spital studiind fața nebunilor era cu siguranță un om și un pictor cuprins de melancolie. Dar ce impuls de viață, ce teribilă vitalitate știa să scoată din aceasta!

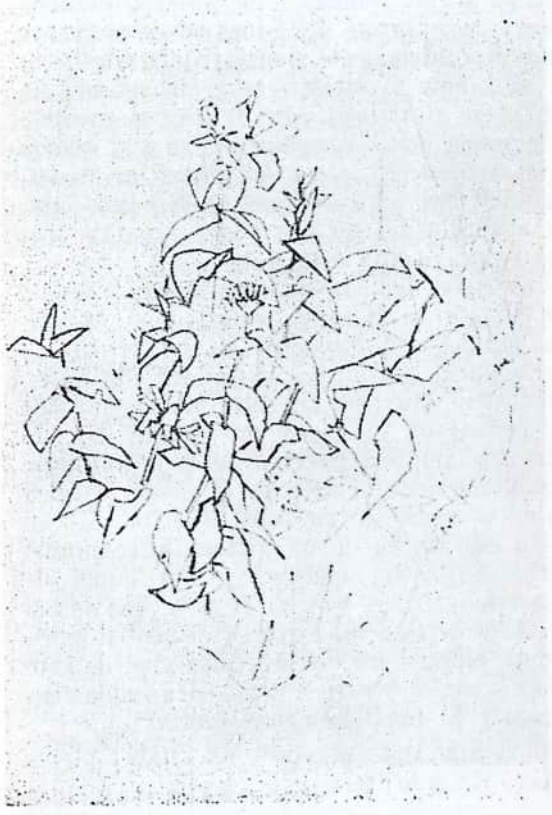
Am putea spune despre el, în comparație cu noi contemporanii, ceea ce spunea Goethe: „Cei antici pictau teribilul, noi pictăm în mod teribil".

PICTURĂ ȘI REPREZENTARE

Citesc un studiu al lui Jean-Louis Ferrier în „Les Temps modernes" (aprilie 1959). Studiul se intitulează *Pictură și reprezentare*; vrea să demonstreze că cei doi termeni sînt inseparabili: „Între

conștiință și lume, între mine și lucruri, între pictură și reprezentare există un dialog, „există relația dialectică, tensiune și cerc".

După ce a respins cele două poziții extreme în care obișnuiește astăzi, din păcate, să se desfășoare discuția, adică o poziție riguros naturalistă și academică și pentru cei care cred că nu mai este loc pentru cei care mențin relații de recognoscibilitate cu lumea obiectivă („nu este necesar să spunem că, pusă în acești termeni, discuția rămîne destul de inutilă"), Ferrier demonstrează că întreaga mare pictură se realizează întotdeauna



Fleri cu însemnări despre culori, 1956

în afara imitației naturaliste, dar că în același timp nu există pictură, nu există „faptul plastic autonom" care să nu fie ancorat în realitate, ba dimpotrivă în reprezentare.

Vorbind despre Tintoretto (*Crucificarea*) observă că „artistul nu s-a folosit de mijloace picturale pentru a atinge un scop figurativ; pe de altă parte nici nu a neglijat reprezentarea figurii pentru a face din aceasta un suport pentru «pictura» care ar conta singură. În Tintoretto, pictura și reprezentarea figurii... sînt fiecare un alt sine însuși al celuilalt". Astfel, vorbind despre pictura impresionistă, observă în mod inteligent că „...Nu este suficient să spunem că acele reflexe (se referă la *Grenouillère* a lui Monet) sînt reflexe albastre, albe, negre, roze, brune. Este inexact de asemenea să vedem aici numai pete și striații ale diferitelor culori. Sînt pete și striații care, în măsura în care sînt pete și striații, sînt reflexe și invers". „Nu s-ar putea putea imagina reflexe mai adevărate, mai reale decît acelea ale pînzei lui Monet, cu luminozitatea lor care lovește în plină față. Dar în același timp nu s-ar putea imagina mai integral culori, pete, striații."

Autorul trece apoi la analiza lui Matisse, la pictura cubistă, la Manessier, Bazaine și, în special, la misticismul geometric al lui Herbin.

În acest punct studiul lui Ferrier iese din făgaș. Raționamentul său face un salt; și face un salt tocmai pentru că el caută un anumit tip de exemplu care implică trecerea de la o concepție a reprezentării (cea urmată de F. pînă la acest punct), la o concepție cu totul diferită. Și nu pentru că este vorba de un pictor abstracționist geometric dintre cei mai zeloși din punct de vedere artizanal (fapt care ar fi prin sine însuși un caz străin de teza lui Ferrier), ci pentru motivările date picturii lui Herbin, unei chei de care Ferrier se folosește pentru a demonstra fundamentul figurativ al unei asemenea picturi.

Herbin a compilat un „cod", un alfabet pictural, în care fiecărei litere îi corespunde o anumită culoare și anumite forme geometrice (de pildă

A = roz, forme sferice, patrulatere, emisferice; B = roşu purpuriu; C = forme sferice şi patrulatere; Y = violet etc., etc.). Natural, literele şi culorile corespunzătoare sînt însoţite şi de semnificaţii simbolice, onirice, teosofice etc., etc.

Călăuzit fiind de un asemenea cod al său, Herbin pictează cuvinte, descompunînd literă cu literă şi pictînd fiecare literă.

Cu atît mai surprinzătoare este afirmaţia lui Ferrier (pînă la bănuiala că tocmai aceasta a fost intenţia sa), cu cît el neagă semnificaţia picturală, deoarece nu este figurativă, a lui Mondrian şi a lui Kandinsky. „Acolo unde Picasso şi Braque *măresc* lumea aparenţelor... el (Mondrian) o micşorează. Priviţi faimoasa sa serie de arbori! Pleacă de la un expresionism în genul lui Van Gogh, pentru a ajunge la aceste pînze uniform albe, parcurse de o multitudine de semne mici negre şi, pe bună dreptate! Niciodată în operele sale intermediare (numite cubiste) pictorul nu rupe spaţiul tridimensional clasic şi atunci cînd îl abandonează este pentru a dispărea în cele două dimensiuni ale pînzei virgine."

Şi despre Kandinsky: „Tablourile frumoase ale lui K. sînt cele pictate prin anii 1910—12, atunci cînd el a abandonat reprezentarea figurii, într-o epocă în care, fără ştirea sa, ele erau încă pline de viaţă. Dar ce să credem despre acelea... în care „*triunghiul* spiritual avansează şi urcă încet"?

Nu vreau să adaug aici alte observaţii referitoare la Mondrian şi la Kandinsky şi la ideea pe care atît unul cît şi celălalt o aveau despre reprezentare. Aş dori doar să notez că, întocmai ca Herbin, ei erau spiritualişti, filoteosofi cu tendinţe mistice (Mondrian) şi totuşi fără să aplice o „mecanică" atît de curioasă ca aceea pe care Herbin a introdus-o într-un cod iar Kandinsky, în prima sa cărticică intitulată *Spiritualismul în artă*, printre altele, se distrează în mod serios vorbind despre savoarea „albă", despre albastrul ultramarin care stimulează papilele tactile, despre culorile dulci (lacul roşu). Lucruri care seamănă

cu jocurile de societate în care unul dintre cei prezenți trebuie să ghicească ceva întrebînd: „este o floare"? „este un obiect de îmbrăcăminte"? etc., etc.

DE LA ARISTOTEL, ACUM, LA „POSIBIL"

Adesea se citesc și se ascultă cu respect declarațiile unor pictori și critici care pun accentul pe disperare, pe mecanismul complicat al angoasei din care omul modern nu poate ieși.

La cu totul altceva decît la disperare face aluzie George Mathieu („L'Oeil", aprilie 1959) în care plasează istoria artei, concentrează firele îndepărtate și apropiate; într-o vertiginoasă bătaie de aripi, lărgește perspectiva de la Aristotel la Descartes („furnizorul josnic al fundamentului filosofic al burgheziei franceze") și așa mai departe...

În prezent nu mai există nimeni care să se scandalizeze din cauza lichidărilor, chiar dacă una din lichidările pe care Mathieu o dă ca certă este

Bal popular, 1945

aceea a gîndirii şi a artei occidentale (este necesară „o adevărată fecundare a Occidentului de către Orient, regăsind în civilizaţiile din Bali şi din Java constante uitate...").

Acest secol nu a făcut altceva decît să lovească în trecut. Şi cîteodată a avut motivele sale să o facă. Chiar şi Maiakovski voia „să facă să răsune proiectilele pe zidurile muzeelor", chiar şi Apollinaire şi Boccioni.

Avangarda a fost istorie şi a avut un sens. Dar cît de diferit era tonul acelor gesturi! Cîtă disperată voinţă înnoitoare exista în aceasta, cît risc în acea acţiune de a se arunca cu capul în jos în gol!

Astăzi, într-o revistă de lux, ne vorbeşte un om cu un ton cu totul diferit de acela al revoluţiilor, cu acela al omului la modă aşa cum este, oferind informaţii despre matematică, despre balet, despre muzică. Nu uită nici unul din numele obligatorii, nici acela al lui Varese, nici acela al lui Ionescu, nici acela al lui Béjart.

Tema articolului lui Mathieu este „de la Aristotel la abstracţiunea lirică". Este un articol fără nebunie, un document al timpului, cu toate că fiecare epocă a avut pe ai săi Mathieu. El este un fel de Dali, dar cu mult mai puţine calităţi. El este convingător, amăgitor, oportunist, în mod fundamental îmbibat de vulgaritate intelectuală. Prima afirmaţie izbeşte în mod categoric pe cititor: mijloacele de luare în posesie a Universului nu sînt nici raţiunea nici simţurile. Raţiunea şi simţurile sînt, dimpotrivă, elemente de deviere spre artizanat (pefecţiune artizanală) şi spre repetarea schemelor prevăzute.

Mathieu continuă afirmînd că pictura începe aproximativ cu el („*Depuis dix ans... la peinture a... secoué le joug de ce lourd héritage*"; „*Giotto et les Primitifs italiens sont à l'origine de la formation d'un style qui... va s'épanouir dans cette entreprise de sclérose de l'esprit qui s'apelle la Renaissance*").

Grea sarcină, într-adevăr! Dar din ce în ce
261 mai rău: extrema infamie este trecerea de la

ideal la *real*. Courbet și Monet se află în adîncul abisului materialist în care se dorește „redarea naturii așa cum este ea *văzută*", eliberarea începe cu procesul spre arta abstractă. Dar nimic din toate acestea nu este cu adevărat important în afară de ultima fază numită „de la *abstract* la *posibil*" (*C'est plus qu'une phase. C'est une ère nouvelle de l'art et de la pensée*).

Începutul noii ere trebuie fixat la data de 16 decembrie 1947, cînd sub titlul *Vers l'abstraction lyrique* a avut loc la Paris o expoziție care

Ocuparea pămînturilor, 1947

constituia „prima luare de poziție oficială pe care eu (Mathieu) am provocat-o împotriva abstractismului cézannian" etc.

Atacul continuă, pe urmele „posibilului" împotriva „les tachistes", împotriva „l'Informel", împotriva lui Tapie; și împotriva lui Pollock, acuzat de confuzie și de compromis (*on y dissocie mal la part de la figuration et celle de l'abstraction*). Și într-adevăr dovada este că „*Pollock, lui-même, en 1953, revient à la figuration*".

Aici vede corect. Mai bine, desigur, decît criticii oficiali ai lui Pollock; indiciul care trebuie relevat la Pollock este reflectarea ultimilor ani asupra metodei sale însăși și concluzia critică la care ajunge cu privire la o necesară revenire la figurativitate.

Am vrut doar să indic tezele lui Mathieu. Din cauza reflecțiilor pe care ar trebui să le suscite, nu numai în mine, în care nu suscită nimic, ci într-un întreg domeniu, singurul important și valabil al căutării artistice contemporane. Să lămuresc, spun, pe artiști (și critici) cu privire la semnificația și perspectiva alianțelor și complicațiilor lor, în sistemul confuz al actualelor structuri ale vieții artistice.

Mi se pare că este momentul să încercăm să ne lămurim pe noi înșine, în primul rînd în ceea ce privește propriile noastre obligații intelectuale.

ESTETICA VITEZEI

Fulgerul semnului (sau nici măcar al semnului ci al gestului, al scuipatului, al declinului necugetat smuls din trupul nostru, excrețiile și secrețiile sînt deja un material de „artă") trebuie să preceadă inima, sentimentul, rațiunea, simțurile. Atențiune și la inconștient care este, după cum se știe, forma compromisă și involuntară condiționată a conștiinței.

DIN „ULISSE". „ABSTRACT SAU FIGURATIV" (APRILIE 1959, NR. 33)

Într-un articol al lui N. Ponente: „...s-ar putea... aminti că Republica de la Weimar nu a supraviețuit tocmai din cauza ineficienței raționalismului și că s-a prăbușit sub impulsul unui raționalism barbar, dar și mai coerent logic față de propriile principii".

Evident în disprețul său pentru rațiune, Ponente consideră raționale rasismul, genocidul, castelul nibelungic din Berchtesgaden, *Mein Kampf* și *Gott mit uns*, broaștele rîioase și șerpii pe care Hitler îi ținea sub pat pentru a asimila foarte raționalistul „deochi".

MARCHIORI :

„Stai pe loc, dacă nu, te străpung!" Aceasta este, în fond, poziția prietenului meu Marchiori în articolul din numărul citat din „Ulisse". El nu va putea să ne poarte pică dacă refuzăm să stăm pe loc și să ne lăsăm străpunși.

Tema era „Abstract sau figurativ"? și Marchiori o transformă pentru comoditatea sa în „Abstract sau pictura sovietică?" Făcînd așa, rezolvă problema trăgînd concluzia că nu există premisele vreunei dezbateri.

Chiar dacă aceasta ar fi fost tema, chiar dacă aceasta ar fi fost dezbaterea reală (eu nici măcar nu sînt de acord cu revista „Ulisse", de a fi pus problema în termeni atît de schematici cu privire la acel „sau" atît de dezarmant). În schimb, dezbaterea reală privește semnificația figurativității și răspunsul lui Marchiori ar fi un răspuns prost.

Chiar și Gherasimo spune că pentru aceia care perforează pînze și sudează fragmente, nu există premisele vreunor dezbateri oarecare. Și, desigur, cu atît mai puține motive pentru Marchiori.

În afară de faptul că Marchiori alege din pictura sovietică exemplele cele mai proaste (greșește totuși în privința Muchinei care a fost o foarte bună artistă), se poate spune că pictura

oficială sovietică (în general) este în multe cazuri și „abstractă", chiar dacă în formele ei exterioare este în mod scrupulos figurativă.

Într-adevăr poți fi „abstract" chiar fără să vrei și desigur nimic nu este mai „abstract" decît o reprezentare care sub vălul verosimilului nu reușește să facă să vibreze nici o fremătare.

Dezbaterea, sau dacă vreți, dialectica dintre figurativitate și non-figurativitate există și are o bază istorică și filosofică. Și Marchiori greșește vrînd să ignoreze aceasta. (Nici măcar nu ar fi util să se spună că arta, figurativă sau nu, este întotdeauna reprezentare sau este întotdeauna abstractă. Aceste generalizări nu lămuresc nimic și pe nimeni.)

Este vorba mai degrabă de a înfrunta pe față curentele și ideile care fac parte, astăzi, din viața noastră, din căutările noastre. Discuția despre „reprezentare", sau mai bine spus despre prezența efectivă a realității în opera de artă este astăzi cea mai *modernă* din cîte există. (Modernul nu în sensul „modei", ci în acela al prezentului, pe care adeseori moda îl maschează.)

Această problemă, presantă în actualitatea sa, este simțită astăzi și de mulți artiști „non-figurativi"; de cei mai buni tineri, deocamdată. Și, așa cum rezultă din operele lor, în mod urgent și dramatic, la Pollock (pînzele din ultimii ani) și la de Staël.

Sau și acestea oare au devenit discuții vechi, așa cum se întîmplă astăzi cu orice lucru, cu orice nume, lucruri și nume cărora le este îngăduit să trăiască numai „intervalul unei dimineți" și imediat să se îndepărteze în melancolia trecutului, încolțite de aproape de „altul" care ajunge la „renume" și căruia îi va urma „altul" și apoi încă „altul"?

EXPOZIȚIA LUI PICASSO DE LA MARSILIA

Cincizeci și opt de picturi (mai-iulie 1959) „«Realitate»: acest cuvînt ne permite să intrăm în labirintul imaginilor lui Picasso..."

...Picasso se consacră cu totul sarcinii de a extrage un aspect care să reprezinte pentru el, în primul rînd, o realitate trăită, percepută sau presimțită" (D. Cooper, introducere la catalogul expoziției.)

La această expoziție este expus pentru prima dată un portret al Jacquelinei Rocque, pe care eu l-am văzut cu doi ani înainte la „California", la Cannes: *Jacqueline à l'écharphe noire*, datat 11-10-54. Este o operă căreia i se potrivesc, în în mod special, cuvintele lui Cooper. Este pictat cu un suflu negru, ocru, roz. Simplu, adevărat, nou cum nu se poate mai mult. Făgașul din care iese o astfel de pictură ar trebui să servească la explicarea a ceea ce este vechi și a ceea ce este modern și cum firul este unul singur care se desfășoară de-a lungul unui parcurs accidentat, prin păduri, torente, munți înalți, oceane, dar rămîne același fir care pleacă din sufletul omenesc și acolo unde sosește implică vechiul și noul, vechiul și viața de astăzi, situația existenței de astăzi.

Cred că această pictură este cel mai frumos portret al lui Picasso, în ordine cronologică, după acea jumătate de figură a Gertrudei Stein, pe care prietenii săi o numeau *Madame Bertin* pentru a sublinia înrudirea care-l lega de portretul lui Ingres.

Cum am putea numi acest portret? Aici nu mai există acel pas de la Cézanne la Ingres. Aici Picasso a ajuns în domnia libertății, de la Picasso la Velázquez, la Pompei, la Picasso.

Astăzi se contrazice în aceeași carte, în aceeași frază.

Chiar și același cuvînt poate indica două sensuri opuse sau același concept poate fi exprimat prin două cuvinte cu semnificații opuse.

(De pildă: pentru *abstract* se poate spune *concret*; pentru *subiectiv* se poate spune *obiectiv* etc.)

Mă gîndesc la M., la calitatea picturală a florilor sale, a vederilor sale din Roma, demolări, fantezii etc.

Noile cerințe ale artei moderne îi impuneau lui M. exigența de a elibera acea lume poetică, de a rupe hotarele închise ale acelei experiențe solitare. Discuția mea cu M. acum cincisprezece, douăzeci de ani se referea tocmai la aceasta și M. mi-a dat dreptate pe vremea „fantezиilor".

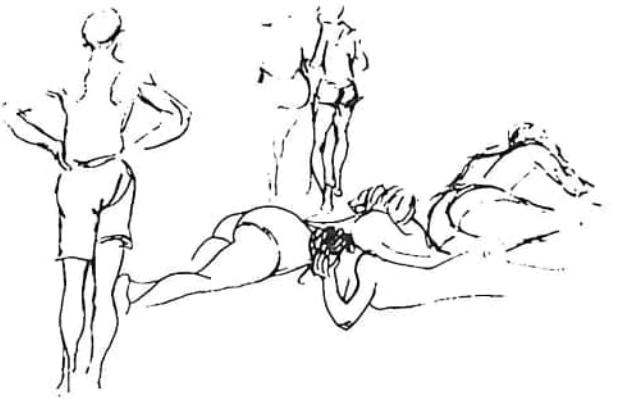
Astăzi M., pentru a se reînnoi sau pentru a se elibera, a distrus suportul picturalismului său cu rezultatul de a transfera pe pînză nu pictura, ci paleta sa.

Plictiseala, repetiția, inutilitatea, gratuitatea „tachistes"-ilor. Eleganță deșartă și deșarte brutalități.

Desigur trebuie să se facă o deosebire între „tachistes"-ii kilometrici și care, ca de Staël, foloseau *la tache* ca apariție de forme reale, în funcție de imagine.

Mi se pare că trebuie să fie înregistrate, cu oarecare atenție, reaparițiile elementelor suprarealiste și expresioniste care, oricum ar apărea, sînt indiciul unei dorințe de a ieși din arta pentru artă, din intenția de a face pictura să spună ceva mai mult.

Multora le place să spună că secolul nostru este un „nou secol al XVII-lea". În acest caz ar fi



267 Studiu pentru *Plaja*, 1954

vorba numai de un singur aspect, marginal, al secolului al XVII-lea. Care a fost un secol plin de realitate; a ştiut să rumege ceea ce moştenise. Un secol curajos şi inovator. Un secol cu grumazul tare, de plăţi şi de rebeliuni.

Noi sîntem în secolul ortodoxiilor, al superstiţiilor şi al vînătorii de vrăjitoare; în secolul iraţionalismului şi al redescoperirii magiei. Un secol reacţionar şi intolerant, acela al democraţiei şi al liberalismului european!

Numai că „vrăjitoarele" sînt la putere.

Cînd vom reuşi oare să privim lucrurile referitoare la cultură dintr-un unghi mai puţin profesional şi să vedem binele şi răul într-un sens mult mai uman? Şi să simţim alunecînd dincolo de lucrurile care privesc meseria noastră mişcarea conştiinţelor, luptele celor oprimaţi, Africa, Asia... Încă o dată, în sfîrşit, omul, lumea, popoarele, aşa cum se mişcă şi pentru ce se mişcă.

1960

MORALITATE ŞI PROPAGANDĂ

În revista „L'Oeil" (nr. 60, mai 1960) găsesc inserate în afara sumarului (pentru că toţi înţeleg că lucrul s-a întîmplat „contra plată") două pagini referitoare la pastelurile doamnei Marguerite Faure-Collin. „L'Oeil" este o revistă la care colaborează cei mai mari critici de artă din lume; ca şi cum o revistă de înaltă medicină ar fi publicat reclama Maguli din Neapole.

Nu este un lucru grav. În schimb este grav faptul de a fi publicat, pe copertă, un tablou de Staël, perfect figurativ, într-un asemenea mod încît pare abstract; adică pe vertical în loc de orizontal şi tăind o fîşie din tablou, cea cu semnătura. În sumar se citeşte: „N. de Staël — Agrigento-Fragment". Adică mai puţin bucăţica cu semnătura prin intermediul căreia cititorul ar fi putut să reconstituie spatele tabloului, întorcînd revista.

KRAMAR ŞI REBER

A murit Vincent Kramar. Ieri, cu multă întîrziere, am aflat despre moartea doctorului Reber. Nu ştiu cîţi dintre pictorii şi criticii noştri şi cîţi dintre noii colecţionari îşi amintesc astăzi

de acești doi oameni (eu am reușit să-i cunosc la timp) care aparțin epocii glorioase a pasiunii de a colecționa de la începutul secolului.

L-am cunoscut pe V. Kramar la Praga în '49 și l-am revăzut apoi în '53. Bătrîn de aproape optzeci de ani, își petrecea serile la Manes împreună cu pictorii, discutînd despre marxism și despre realismul socialist. În casa sa din Praga, își atîrnase pe pereți tablourile: vreo zece Picasso (un autoportret din '7 și alte picturi din '9, '10, '12, '13), apoi Braque și Derain, B. Kubitsa.

Kramar cumpărase acele tablouri chiar în anii în care fuseseră pictate.

Printre pînzele lui Picasso era una foarte mică pe care era pictat un măr. Kramar a deschis o casetă din care a extras un mic pachet de hîrtie îngălbenită. Era mărul care „pozase pentru micul tablou al lui Picasso și pe care Kramar l-a luat cu el, încă proaspăt, împreună cu tabloul încă proaspăt.

Nu-l voi uita pe acel bătrîn surîzător și curajos.

Pe doctrorul Reber l-am cunoscut la Milano în '41. Și a fost unul dintre primii mei colecționari, împreună cu Ingeborg Bachmann.

Și Reber cumpărase tablouri de Cézanne, în primii ani ai secolului, de la Vollard, cînd pe Cézanne nu-l cumpăra nimeni. A vîndut apoi o parte din tablourile sale de Cézanne (avea, printre altele, tabloul *Jeune homme au corset rouge*, astăzi la Metropolitan) pentru a cumpăra Picasso și apoi Gris și Léger.

Mi-l amintesc în atelierul meu din strada Pompeo Magno, cu o aureolă de păr alb, privind tablourile mele din tinerețe timp îndelungat; ore întregi. Aproape mă rușinam, mă simțeam măgulit și uluit că încercările mele meritau o asemenea examinare atentă. Dar privea toate tablourile ca și cum ar fi citit o carte dificilă, cu extremă atenție.

Iată doi oameni dintre „colecționarii de război", cînd tablourile erau cumpărate cu dragoste, cu sacrificiu, cu risc.

DELLA RAGIONE

În 1940 am cunoscut un om extraordinar. A sosit la atelierul meu într-o dimineață, fără să se anunțe, a privit tablourile cu un aer distrat și mi-a oferit un contract.

Erau ani grei și trăiam cu crochete de orez și piersici în sirop, pe care mi le aducea M.

Eram rechemat, în permisie de convalescență, pictam pe lemn, pe cartoane, oriunde; pierdeam mai mult timp răzuind și preparînd pînzele decît pictînd; pe fiecare pînză fuseseră cel puțin trei tablouri și trăiam cu speranța celor o sută de lire pentru vreun desen în *Primato* sau în *Documento*.

Și deodată sosi Della Ragione: un inginer naval de la Sorrento, transplantat la Genova (la Quarto). Cumpărase primul tablou „modern" pentru că voia să înțeleagă despre ce era vorba și l-a atîrnat în fața patului.

Despre Della Ragione auzisem deja vorbindu-se. Fusese protagonistul unui fapt miraculos; la vînzarea judecătorească a colecției Gualino, *Autoportretul* lui Modigliani rămăsese nevîndut și zăcea în depozitele unei bănci, pînă cînd Barbaroux a avut ideea să reunească cîțiva amatori din Milano, pentru a-l cumpăra în comun. Dar lucrul nu era ușor deoarece nu se reușea să se adune cele 110.000 lire necesare pentru achiziție.

Della Ragione era în tratative, pentru aceeași sumă, pentru cumpărarea unui apartament la Genova. Pe neașteptate suspendă tratativele pentru aparatament și cumpără tabloul lui Modigliani. (Au trebuit să treacă doi ani pentru ca el să-și poată construi o casă la Quarto și să atîrne acel tablou luminos pe un perete din casa sa.)

Della Ragione trăia atunci împreună cu mama, sora și doi frați ai săi. În '42 avea deja una dintre cele mai frumoase și alese colecții de pictori și sculptori italieni contemporani. De Chirico metafizicianul, Morandi și Carrà metafizicieni, Tosi, Sironi, De Pisis, Campigli, Scipione.

Într-un răstimp de doi ani a închiriat o casă
271 pentru Mafai, la Quarto, a oferit mijloace de trai

lui Raphael, lui Birolli, lui Santomaso, mie. A instalat o galerie, La Piga, în care s-a revărsat Curentul. A tipărit patru volume cu desene de Mafai, Marino, Manzù și ale mele. Cumpăra tablouri de tineri necunoscuți pe atunci ca Morlotti, Cassinari, Jero Prampolini. Era într-adevăr înnebunit de pictură.

Dar Della Ragione a știut, mai ales, să ne dea ceea ce aveam mai mult nevoie: încredere și prietenie. Trăia împreună cu noi aceeași pasiune, se ardea la aceeași flacără; scrisorile sale erau scrisorile unui frate, ale unui soț, ale unui tată.

Sosea la Milano, la Birolli cu un curcan sau cu două sticle de untdelemn, la Roma, la mine, cu o damigeană de vin din Cinque Terre, cu două bucăți de poplin pentru cămăși. Ne ducea la cizmar, la frizer, la croitor.

Cînd apele s-au tulburat pentru mine și a trebuit să dispar de la Roma, m-am dus la el și ne-am îmbrățișat plîngînd în noaptea în care s-a prăbușit fascismul.

Apoi, în momentul cel mai rău, ca și cum ar fi vrut să demonstreze lumii și sie însuși că nu voia să facă afaceri cu pictura, chiar vrînd să piardă, vîndu cea mai mare parte a colecției și își reluă tăcerea. Astăzi ar avea în casă tablouri în valoare de o jumătate de miliard și în schimb și-a păstrat un grup restrîns de opere bine alese, cu care trăiește, ca și cu florile din grădina sa, departe de haosul de astăzi, exemplu de seninătate, de competență, de dragoste pentru artă, față de incompetența atîtora pentru care arta este o marfă care poate să producă patru sau cinci sute la sută.

Aveam un contract cu Della Ragione cînd am cucerit al doilea premiu Bergamo; care într-adevăr nu era un premiu oficial dacă ne-a costat ceea ce ne-a costat. Acum ar trebui să fie clar că acel premiu nu l-am cucerit eu. Acel premiu a fost cucerit de tînăra pictură italiană care se năștea cu oboseală și cu efort, care tocmai prin candoarea sa pătrundea în Europa, fără să ceară multe împrumuturi și fără să se servească de vreo

modă. Această datorie o are pictura italiană față de Della Ragione. Dar nimeni nu s-a preocupat vreodată să i-o recunoască, nu spun să i-o plătească. Lucru pe care, dealtminteri, nu l-ar accepta.

EXPOZIȚIA „SOURCES DU XX-e SIÈCLE"

Modele vin și pleacă astăzi atît de repede încît este greu de spus dacă sîntem la începutul sau la sfîrșitul revenirii gustului pentru „Nouveau style". În cazul în care am fi la sfîrșit, ce a mai rămas în afară de „rumegare"? Și de ce? Nu a rămas oare pe dinafară, întîmplător, arta modernă? Cubismul etc?

Iată poate cîteva întrebări „critice", pe care totuși criticii noștri se feresc să le pună.

„Talismanul" fericirii, micul tablou pe lemn al lui Sérusier, reiese din umbră și se încarcă, în opinia unui cunoscut critic, cu toată intuiția. Dacă era deja „talismanul", cum se face că oamenii cu vigoarea lui Gauguin, a lui Van Gogh, a lui Seurat nu au înțeles că a sosit momentul picturii „abstracte" și că nu era nevoie să fie așteptat Kandinsky și Mondrian?

Ar fi minunat să credem că dacă ai noștri ar fi trăit pe timpul lui Sérusier ar fi înțeles acest lucru!

„Talismanul" este un mic tablou „dictat" de Gauguin. Și în realitate voia să fie un „manual", nu al artei abstracte, ci despre teoria culorilor pure. Dar „teoria este gri", chiar dacă privește culori pure. Într-adevăr, în ceva mai mult de șaizeci de ani, timpul a făcut ca micul tablou pe lemn să devină stins și opac.

Totuși micul manual, care în gîndirea criticului de astăzi trebuie să fie cheia artei moderne, a rămas neaplicat. (Pentru multă vreme; și cînd a sosit vremea artei abstracte, nu s-a recurs la acel mic tablou pe lemn ci la o altă serie de experiențe.)

De ce oare intuițiile conținute de acea pictură nu au fost duse pînă la ultimele consecințe? Criticul ne spune că vina trebuie atribuită fie prejudecății naturaliste conținute de patrimoniul spiritual impresionist, fie simbolismului etc., mișcări și contradicții ce-i „apăsau pe tineri", care „nu au știut să se răzvrătească". (Amintim, incidental, că „patrimoniul spiritual impresionist", „simbolismul" etc., stau astăzi la baza unei destul de confuze reveniri a gustului.)

Dar cine erau oare acei tineri care nu au știut să se rezvrătească? „Talismanul" era din '88. Gauguin în acel an avea 45 de ani (și a trăit pînă în 1903), Van Gogh avea 35 de ani, Cézanne avea 49, Douanier Rousseau avea 44, Odilon Redon 48, Toulouse-Lautrec avea 24, Seurat 20 de ani, Bonnard 21 de ani, Vuillard 20 de ani și Matisse 19 ani. Aceștia erau tinerii și cei foarte tineri care „nu au știut să se răzvrătească"!

OAMENI ȘI IDEI

Sînt momente în care oamenii sînt gata să moară pentru ideile lor. În alte momente aceiași oameni își trădează propriile idei pentru a nu renunța la creșterea stipendiului.

FABULĂ (DINTR-O CRONICĂ ADEVĂRATĂ)

Se povestește că pictorul nihilist american M.R., conversînd într-o seară cu prietenii despre probleme interesante și ținînd în brațe un cățel, l-a sărutat cu pasiune și în mod intim pe bot.

Se povestește că acel cățeluș îndată ce a putut să se elibereze de îmbrățișarea pictorului s-a dus într-un colț ca să vomite, afirmîndu-și astfel demnitatea de cîine.

NEGAȚIE ȘI DUBLARE

Adorno afirmă, într-o intervenție scrisă la o dezbatere referitoare la arta modernă, că *orice* formă indecentă a artei contemporane este critică ope-

rantă pentru formele tradiționale și că *orice* negație a obiectelor se opune „dublării lor apologetice".

Ce este mai vulgar decît o „dublare apologetică"? Ce este mai inutil ? se întreabă Adorno. Dar poate antiteza *negație-dublare* nu este o materie de selecție atît de evidentă și nici nu se pune ca *aut-aut*. Astfel încît dilema pusă de Adorno ne apare instrumentală și apologetică (cea a negației).

Despre „dublare", care ar fi rușinoasa limită a oricărei arte care nu suprimă raportul vizual cu obiectele, cu „figura" lor, s-ar putea spune că *dublarea*, în artă, nu a avut loc niciodată. Perspectiva, relieful, culoarea, totdeauna în scopul de a mări sensul adevărului, au avut în diferitele epoci interpretări și teoretizări diferite, chiar opuse una alteia.

Aceasta înseamnă că termenul „dublare" este pur și simplu polemic și lipsit de semnificație. Deoarece, în realitate, nu a fost niciodată vorba de dublare, ci de o viziune consolidată, accentuată în mod oportun, într-un moment particular al istoriei.

Cît este de ciudat că criticii de artă, pentru a justifica nulitatea lor și nulitatea operelor despre care vorbesc, recurg la cele mai specioase plagiate din domeniul frazeologiei filosofice și acest filosof ia peste picior o chestiune fundamentală cum este prezența sau neprezența lumii vizibile în arta viziunii!

O POETICĂ A CONTINUULUI

Acum cîtva timp un cunoscut critic de artă, în prefața unei expoziții de tineri artiști, vorbea despre o poetică a *continuului*. Un prieten m-a întrebat de ce criticul în chestiune nu a emis o asemenea teză critică, de pildă, în legătură cu livezile mele de portocali expuse acum trei ani.

Răspunsul meu este simplu: deoarece eu nu am dedus livezile mele de portocali din nici o poetică al cărei curs să fie legal; deoarece acele tablouri

ale mele nu aveau legături, de pildă, cu Tobey sau Dubuffet și nici măcar cu Monet din ultima sa perioadă, care în acele zile revenise la modă.

Și mă explic: astăzi se obișnuiește să se ascută critica inventivă numai în ambianța unei situații artistice de plagiat permanent. Numai atunci cînd trebuie să se forțeze să deosebească într-un fel oarecare plagiatorul de modelele sale, critica pune în mișcare toate subtilitățile speculative. De ceea ce nu este într-un fel oarecare plagiat nu se ocupă, deoarece nu observă. Și, poate, este bine pentru noi.

Există o formă de „plagiat" la care un artist de geniu este destul de rar imun.

Firește „plagiatul" este mai ales un material pentru artiștii mediocri și pentru non-artiști.

Dar nu este vorba despre același lucru: un artist adevărat își însușește (sau își poate însuși) o particularitate, o idee, o soluție, dar nu lucrează niciodată în climatul unui alt artist; folosirea operei altcuiva (din trecut sau contemporan) face parte din cultură (dar este întotdeauna supusă unei intenționalități cu totul diferite).

Într-un artist adevărat intenționalitatea este autonomă, cu totul individuală. Tocmai ceea ce deosebește pe artiștii mediocri este necesitatea lor de a-și apropria intenționalitatea altcuiva, de a repeta, cu variații, nu numai un fragment, un detaliu, ci un climat, o aură, o situație.

Din punct de vedere critic este apoi interesant de notat că rațiunile adoptate în apărarea unei picturi țesute la suprafață (textură-texturologie) pentru a defini înalta tensiune poetică, capacitatea sa de a zgudui etc., sînt exact opuse acelora prezentate de aceiași critici ca susținere a înaltei intensități poetice a informalului. Același filosof, Merleau-Ponty, este chemat să gireze fie o pictură non-figurativă, dar considerată *verificabilă*, desăvîrșită și obiectivă în mod absolut, fie magma, nebuloasa embrionară care încolțește în cele mai ascunse adîncuri ale ființei.

Este adevărat că infinite sînt căile Domnului, dar nu prin vehiculul aceluiași sfînt.

1961

PIAȚA – NEGUSTORII – AMATORII

Condițiile pieței, astăzi, încep să devină înspăimîntător de înfloritoare. O impresionantă horă de mari și mici afaceri, de escrocherii, de falsuri, de „lansări", de implicări, de mobilizări critice, publicitare. În munca artiștilor se amestecă mondenități, saloane culturale, instituții, centre de informații. Toate acestea apasă pe existența artei și pe zi ce trece o viciază mai mult. Artistul trăiește asediat. Ar trebui să începem să acționăm: poate s-ar putea introduce pe piață tablouri și desene, la prețuri minime; să inflaționăm de la sine propriile prețuri, să provocăm cel puțin panică.

Să reducem prețurile noastre cel puțin la măsura zilei de lucru. Să descurajăm arta, să descurajăm vocațiile.

Încă odată un pic de viață grea pentru noi, dar aceasta ar putea servi ca să rupem picioarele speculatorilor, falsificatorilor, ale criticilor de bulevard.

Ar trebui să provocăm o criză spre binele tuturor. Dar pentru aceasta ar trebui să fim destul de puternici.

André Lhote a spus: „Pictura nu se mai vinde! Ea este salvată".

„ARTA MODERNĂ SE AFLĂ OARE ÎN MÎNA MANAGERILOR ?"

Am în mînă traducerea unei dezbateri care a avut loc la Baden-Baden, referitoare la tema „Arta modernă se află oare în mîna managerilor?"

În această dezbatere ni se par demne de a fi semnalate şi meditate două intervenţii, una opusă celeilalte. Una este a unui negustor, cealaltă a unui filosof. La o lectură atentă a acestor două intervenţii se observă că negustorul vorbeşte ca un filosof, iar filosoful ca un negustor. Negustorul este Daniel Henry Kahnweiler. Unul dintre marii negustori de artă ai acestui secol, unul dintre pionierii avangardei. Un om care a început acum mai bine de cincizeci de ani, atunci cînd persoanele care cumpărau tablourile pe care Kahnweiler le vindea erau numai vreo zece în total în întreaga lume (Rupf, elveţian, Gertrude Stein, Wilhelm Uhde, Kramar, austriac pe atunci, Şitiukin, rus, şi cîţiva alţii), iar tablourile lui Picasso, Braque, Derain costau cîteva sute de franci. În cuvintele pronunţate de K. la dezbaterea de la Baden-Baden nu există doar mărturia unei experienţe, ci şi conştiinţa unei funcţii culturale.

Kahnweiler are astăzi aproape şaptezeci şi cinci de ani şi apără şi susţine încă, cu aceeaşi tenacitate a începuturilor, pe artiştii în care crede cu o convingere de nezdruncinat, ca o stîncă împotriva răsturnărilor gustului. (Tocmai în aceste zile Kahnweiler relansează o expoziţie a lui Manolo, în acelaşi spirit în care o propunea acum patruzeci de ani.)

Dar K. a fost şi unul dintre aceia care au contribuit la schimbare, care au transformat un tip de muncă într-o industrie. Galeria sa este una dintre băncile cele mai mari din Paris.

În intervenţia sa K. prezintă o apărare a pieţei ca element de organizare şi de susţinere a celor mai îndrăzneţe căutări artistice.

La începutul secolului artiştii de avangardă, negustorii şi criticii înfruntau acelaşi risc. Desigur şi atunci piaţa urmărea cîştigul, dar o ase-

nenea speranță era legată de o convingere culturală și de o selecție, cu toate riscurile pe care le comportă o selecție.

Kuhnweiler afirmă: „Nu mai există astăzi protectori ai culturii cum existau în trecut". Astăzi, pe lîngă altele, un artist ajunge la rampă și atrage atenția *în urma* lansării comerciale pe care și-a făcut-o. Cumpărătorul nu mai „descoperă" apoi nimic. Atunci cînd un tablou cade sub privirea unui cumpărător, acesta reprezintă deja o valoare, cel puțin în sensul comercial al termenului.

Este evident că după succesul postum al impresioniștilor, atunci cînd s-a observat că în interval de cîțiva ani tablouri cumpărate la prețuri scăzute puteau fi revîndute cu două sau trei sute de ori prețul lor de cumpărare, la cumpărător începu să intervină elementul unei posibilități de speculații.

Totuși K. adaugă: „În toată viața mea de negustor de artă nu am cunoscut niciodată pe nimeni care să fi fost un simplu speculant." Este sincer K.? Desigur, el nu a intrat în hora pieței comerciale artistice de după război și în schimb a rămas fidel artiștilor săi Picasso, Léger, Gris (pentru afirmarea lui Gris a trebuit să aștepte încă douăzeci de ani după moartea pictorului), Laurens, Manolo, Masson, urmîndu-i în soarta bună și în soarta cea rea. Această frază are un sens propriu deoarece determină o diferență fundamentală între o experiență privind amatorul (și de asemenea privind pe L'*amateur-marchand*) pînă în primii ani de după război și experiența noastră de astăzi.

Începînd din '50 știm că lucrurile s-au schimbat mult și am putea răsturna afirmația lui K. Astăzi, într-adevăr, cumpărătorii care nu sînt simpli speculanți se pot număra pe degete.

Referitor la enorma difuzare a artei non-figurative de astăzi și a penetrării sale, K. spune: „O difuzare atît de universală a mai existat odată: arta academică a *Saloanelor* din a doua jumătate a secolului al XIX-lea a dominat în mod egal

Europa și America..... Întocmai ca și atunci, arta Saloanelor (*această artă*) este promovată de către stat".

„Și astăzi, oricît ar părea de straniu, statele favorizează peste tot arta abstractă și derivatele sale."

„Într-adevăr, această artă nu este cu nimic periculoasă pentru stat.... Dacă s-ar admite, deci, că aceste rătăciri sînt manevrate de manageri, *managerul ar trebui să fie personificat în primul rînd prin stat.*" (Fapt care nu exclude funcția particulară a managerilor, deoarece este vorba de una dintre cele mai mari afaceri în care este interesată noua societate capitalistă.)

Cealaltă intervenție este datorată filosofului Adorno care își etalează trufia, refuză dezbaterea, dar totuși nu renunță să amestece cărțile și înșiră picturile proaste pe care și le-a pregătit. În avantajul cui?

Al managerilor (inclusiv statul) cărora el le acordă ajutorul înaltei culturi.

Adorno afirmă că „lumea este în descompunere."

Că „*orice formă indecentă*" a artei moderne este o „critică utilă" împotriva artei tradiționale și că „orice negare a obiectelor se opune dublării lor apologetice". Ar fi suficientă acea *orice formă*, acea *orice negare* pentru a indica fondul polemic și instrumental al afirmației care este numai apărarea a ceva care nu are nevoie de apărare. Dar trebuie să gîndim că atîta proastă dispoziție maschează o conștiință rea.

În cea mai favorabilă interpretare „construcția" ar fi rezultatul automat al „distrugerii".

IMAGINI ALE OMULUI

Se vorbește și despre „noile imagini ale omului" — adică despre o revenire a imaginii umane în contextul semnelor. Dubuffet și De Kooning sînt nume obligatorii pe acest steag. Mai suspecte sînt numele lui Giacometti și al lui de Staël, dar aceștia ultimii nu aparțin contextului — sînt

excepții acceptate, care nu se încadrează în cercul „contradicțiilor omogene"; au ieșit din spuma mării, dintr-o miraculoasă necesitate.

Pentru un artist adevărat nu există astăzi altă cale decît aceea a singurătății în *carrefour*, aceasta fiind singura alienare legitimă.

Artistul nu este un sacerdot, după cum arta nu este o credință. Și nu este nici măcar un erou. El este pur și simplu un om care vede, gîndește și caută mijloacele pentru a spune ceea ce vede și ceea ce gîndește. El nu poate să o facă decît în felul său și nu în afara realității în care se găsește, a spațiului și a vremii în care există.

Mulți artiști au sensul așa-numitei picturi a gestului, care reintră în ambianța a ceea ce este numit „semn" și se limitează la a fi o „declarație" de talent.

Pictorul spune „eu am talent", exprimă aceasta cu sens, o condiție preliminară. De aceea sîntem dincolo de opera de artă, de-abia în anticamera templului, acolo unde se fac abluțiunile și se depun pantofii plini de praf.

Opera de artă se naște dintr-o situație intelectuală mai complexă. Adică este o creație, o construcție, o elaborare de elemente diferite, de știință și de inocență, de conștiință (intelect) și de intuiție, de voință și de ineluctabilitate, de cunoaștere dobîndită și de acțiune pentru a cunoaște.

Atunci cînd se afirmă că de acum încolo nu ne mai putem întoarce la limbajul naturalist, se afirmă un adevăr evident. Dar este o greșeală destul de gravă a crede că „reprezentare" se identifică cu limbajul naturalist și că o nouă „reprezentare" este legată de cine știe ce echivalente care ar trebui să fie descoperite.

În realitate „recognoscibilitatea formelor" nu are nimic de-a face cu „limbajul naturalist", dacă nu printr-o extindere grosolană și infantilă a termenului „naturalist".

Dar ce este mai naturalist oare decît faimoasa „obiectivizare" a limbajului, în care formele nu mai sînt recognoscibile", deoarece limbajul s-a substituit acestora?

Un camarad de școală, 1934

„Limbajul naturalist" apare în istoria artei numai în momentele de „criză a valorilor", pentru a folosi o nouă expresie la modă. Şi nu se spune că se identifică cu momentele de maximă „verosimilitate".

Nu interesează cu ce gînd abordează filosoful de astăzi „caracterul istoric" al artei abstracte. El greşeşte *întotdeauna* dacă trage concluzia că nonfigurativitatea este astăzi singura cale posibilă deoarece corespunde crizei obiectivităţii.

Oricare ar fi gîndul observatorului, dacă el ajunge la o astfel de concluzie, dă o definiţie disperată şi pesimistă a realităţii moderne. Dar acest lucru se întîmplă numai pentru că el se referă, fără să ştie, la o parte a realităţii şi identifică în acea parte tot restul. Adică nu vede realitatea în dialectica sa şi confruntarea de forţe pe care ea o generează.

Intelectualul de astăzi este „părtinitor" în analiza sa; deoarece, fără să bage de seamă, „polemizează" cu realitatea.

(Materialismul nu „polemizează" cu realitatea. Combate acele părţi din ea pe care le consideră corupte şi în descompunere, combate orice „cultură" neistorică. Adică acele forme de mijlocire pe care el le consideră străine realităţii sau relative la o singură parte a acesteia.

Dar nici măcar în ambianţa unei culturi (şi nu a întregii realităţi) elementul majoritar nu este decisiv (important dar nu decisiv) pentru cunoaşterea adevărului.

O discuţie despre cultură nu se poate desprinde de om, care este ceva mai mult decît omul de cultură.

Atunci cînd anumiţi prieteni vorbesc despre *om*, despre ceea ce caută, vrea sau cere omul, omul despre care trebuie să dăm o nouă imagine interioară, etc., ei se gîndesc la un om asemănător lor, la un model dintr-o lume în care ei înşişi se simt a fi un model.

Este vorba deci despre un om care se identifică cu „omul de cultură". Eliberîndu-ne de această chestiune ce trebuie rezolvată, ne apropiem de om.

Algérie française, 1957

Omul de cultură este doar o minimă minoritate; dacă artistul se oglindește într-o astfel de minoritate, nu va vedea decît puțin din om. Și astfel nu va fi nici măcar om de cultură; va decădea, va abdica, va ieși din acțiune pentru a intra într-un *clan* care, ca toate *clanurile*, va avea sloganurile sale, miturile sale, regulile sale, jargonul său.

Cei care vorbesc cu atîta plăcere despre limbaj și despre lingvistică confundă adesea aceste cuvinte cu jargonul.

A MERGE CONTRA CURENTULUI

Cine spune că merge „contra curentului" vrea să spună că face o artă polemică. Se poate merge „contra curentului" din gustul contradicției, sau

pentru că se caută adevărul cu mijloace proprii, dar căutarea implică în mod obiectiv singurătate şi deci necesitatea de se privi pe sine însuşi şi nu pe ceilalţi. Cineva poate merge „contra curentului" numai pentru că înţelege să-şi exploreze propriul suflet cu onestitate intelectuală.

Se refuză poziţiile „comode", deoarece nu răspund niciodată la întrebările pe care ni le punem nouă şi nu sînt utile să ne facă să găsim ceea ce căutăm.

Multe sugestii şi intervenţii pe care le primim de la contemporani sînt uşor de macerat, în momentul în care se trece de la generic la specific, de la vag la identificarea unei realităţi; îndată ce colocviul cu realitatea devine mai strîns, se începe punerea lui la încercare.

Un artist adevărat nu poate, nu trebuie să vadă realitatea prin intermediul secolului, ci secolul în realitate.

1962

LUBARDA

Într-o notă critică referitoare la pictorul iugoslav Lubarda este citat un gînd al lui Mallarmé conform căruia poezia constă în a da *un sens plus pur aux mots de la tribu* și care este interpretat corect atunci cînd se afirmă că „sensul cel mai pur dat *aux mots de la tribu* este, de fapt, baza unui limbaj liber de accente dialectice...", dar căruia i se pierde sensul atunci cînd i se adaugă „constantele naționale".

Dacă ar trebui să se înțeleagă în acest fel, adică dacă „constantele naționale" ar trebui să fie surprinse de „constituirea unui limbaj", ce sens ar avea să vorbim despre *mots de la tribu*?

În ceea ce îl privește pe Lubarda, amintindu-ne mai multe tablouri ale lui, din '29 pînă astăzi și din această cauză diferitele treceri, nu se poate spune că el a fondat vreun limbaj particular și ne apare, uneori, cufundat într-un limbaj prea generic și comun prea multora. Un corist acordat cu corul, care deja se stinge, al informalului.

Dacă totuși contează ceva la Lubarda este tocmai reflectarea, acum vagă, a unei voci naționale care a rezistat voinței cosmopolite a pictorului.

Cesare Brandi spune: „A salva o anumită obiectivitate în reprezentarea figurii trebuie să-l coste pe Picasso un mare efort... Un mare efort de a rezista tentației de a deveni cel mai mare pictor al informalului din vremea noastră"; iar Alberto Moravia spune: „R.G. reacționează la tentația abstractului... foarte puternică în el, cu un anumit fel de violență. Fiecare tablou al lui R.G. este un fel de redută asediată de deșertul abstracțiunii".

În ambele cazuri mi se pare că este vorba de generalizarea unei respectabile situații personale, a unei considerații personale privind prezentul (desigur motivată, dacă tratează la fel oameni de naturi diferite, dar de valoare sigură ca Moravia și Brandi). Este vorba, totuși, de o generalizare; de proiectarea unei stări sufletești, care deși difuză, nu este totuși obligatorie și valabilă pentru toți.

Fiecare trăiește în felul său propria istorie de intelectual și aprecierea prezentului se articulează potrivit experiențelor și dovezilor pe care fiecare le-a înfruntat și potrivit modului în care le-a rezolvat.

Fiecare dintre noi constituie o mărturie. Și nu este îngăduit să se modifice realitatea obiectivă a unei mărturii cu inducții bazate pe o experiență diferită.

„Reduta asediată" despre care vorbește Moravia este o imagine, desigur, fericită, dar poate în funcție opusă „tentației" pe care jură Moravia. Într-adevăr, poți să fii asediat și să reziști, fără să ai tentația de a te transforma în dușman. Tentația de a capitula, de a ceda la presiuni externe se poate explica numai prin instinctul uman de a-ți salva viața. De aceea înțeleg ce poate simți un soldat. Dar ar fi o treabă urîtă pentru un artist!

(În ceea ce îl privește pe Picasso, constată că în prezența sa nu sînt pronunțați niciodată termenii „abstract", „informal", „non-figurativ", așa

cum nu se pronunță cuvîntul „chiloți" în prezența unei Lady.)

Viața pictorului este cea mai scurtă dintre vieți. Pictorul înscrie sau ar vrea să înscrie o urmă; și speră că urma sa dă naștere altor dezvoltări și elaborări, că contribuie la altceva, chiar opus, dar care totuși a fost îmbogățit, într-un fel oarecare, de sămînța sa. Fiecare experiență sfîrșește cu sine însuși. Pentru Pollock, Wols, de Staël, Gorky, experiența lor pare să se fi terminat odată cu viața lor.

Unele grupuri de coriști au aplicat *dripping*-ul cu variații, au întins zone de duco cu spatula de lemn, au crestat foițe metalice cu vîrful ascuțit sau au zgîriat cu mîna tremurătoare forme falice sau ca creasta de cocoș. Dar nu este sigur că este vorba de o îmbogățire, de o dezvoltare și nici de o muncă de integrare a adevărului lucrurilor.

Principala condamnare a „experimentalismului" de astăzi constă tocmai în non-experimentarea sa, în felul său de a livra în mod succesiv „produse finite", deosebite și autosuficiente; în continua sa naștere și moarte născîndu-se, în congenitala sa imposibilitate de orice *durată*, de a se îndrepta spre alte experiențe, de a le genera și de a le provoca.

Legătura dintre experiențe este constituită doar de o situație generală de criză a societății, în care ele au loc și în lumea de pur și simplă reflectare cu care se tinde a trăi criza, într-o perspectivă de catastrofă, sau cel puțin de îndoială sau ambiguă. (Experimentul, căutarea, oricît de tragică ar fi lumea căreia i se adresează, sînt întotdeauna o încercare „optimistă", indică un raport de vitalitate, de încredere, de continuare, de viitor.)

Cît va trebui oare să așteptăm pentru ca „dogmele", afirmațiile autosuficiente să contribuie la iluminarea trecutului, dacă continuă să se transforme în alte dogme? Metoda actuală ne arată că această așteptare poate să fie nesfîrșită. În situația actuală nici măcar nu se poate spune că

Algeria, 1957

aceste *experiențe* luptă între ele; nu se confruntă într-o dialectică profundă; trăiesc împreună chiar dacă nu comunică între ele.

În artele vizuale singurul element permanent și comun diferitelor propuneri de limbaj pare să fie constituit de chestiunea antifigurativă.

Se poate gîndi la o artă vizuală non-figurativă, dar nu se poate gîndi la o artă antifigurativă. Non-figurativitatea poate constitui astăzi un ele-
 ment dialectic cu figurativitatea, capabilă să

lărgească posibilităţile atunci cînd se prezintă ca o căutare. Dar antifigurativitatea nu este căutare, ea este, asemenea oricărei forme de academie prestabilită, adică anticăutare.

Antireprezentarea este o chestiune de dezbătut, care unește (în pofida unei discriminări între *viață și nevitalitate, între autentic și neautentic*, etc., discriminarea care ar trebui să o învingă pe cealaltă, mai învechită, între non-figurativ și figurativ).

Este bine. Cum oare și de ce, pentru sectorul oficial al criticii de artă, *vitalitatea, autenticitatea* sînt *întotdeauna* de partea non-figurativului?

Cazul lui Giacometti este tot mai actual. Artiștii antifigurativi coerenți afirmă că Giacometti este un „infect figurativ", un netrebnic „deformator", etc. Referitor la acest artist, printre puținele cuvinte adevărate din vremea noastră au fost scrise fraze de dispreț, din pricina încăpățînării sale de a simula trăsături umane, „recunoscînd totuși că astăzi este imposibil să te apropii de trăsăturile umane în felul tradițional" (adică prin intermediul recognoscibilității trăsăturilor umane). Dar există și cei care se trudesc să-l salveze chiar de la tribuna antifigurativă.

„Privind atent" ne spun ei, structura artei lui Giacometti nu este figurativă.

Privind cu atenție mișcarea norilor se poate asista la metamorfoze extraordinare, recunoscînd în ei trupuri și capete și văzîndu-i apoi dizolvîndu-se în reprezentări fantastice; „privind cu atenție" profesorul Pende a găsit adevăratul chip al lui Christos în mucegaiul din pivnița sa; și se întîmplă atîtea lucruri dacă „privești cu atenție".

Cu toate acestea încă ieri ni se reproșa, în apărarea imparțialității „calitative" între figurativ și non-figurativ, tocmai numele lui Giacometti împreună cu acelea ale lui Bacon, de Kooning, Dubuffet.

Este o minciună comodă: se voia să se spună în fond: „cînd unii *figurativi* nu sînt *figurativi* noi îi acceptăm". Astăzi s-a spus adevărul.

Dar dacă criticul afirmă că, „privind atent", structura imaginii unui Giacometti este de aceeași natură cu aceea a artiștilor non-figurativi, nu se preocupă totuși să demonstreze, în mod critic, ceea ce susține.

Dacă el vrea să spună că structura unei imagini picturale are o logică a sa interioară, afirmația sa este pacifică și este de asemenea adevărat că analiza formelor artei non-figurative ne-a demonstrat aceasta în modul cel mai limpede, dar este cunoscută dintotdeauna. Este valabilă pentru Rembrandt și Cézanne, în mod evident, dar și pentru Ingres sau pentru oricine altcineva. Dacă aceasta se afirmă în opoziție cu alte experiențe figurative pentru a se sublinia o diferență structurală, trebuie să se împingă analiza puțin mai departe.

Într-adevăr, structura unei imagini este o totalitate care rezultă dintr-o serie de elemente care se îmbină, se organizează între ele pînă ajung să constituie o imagine. Dacă această imagine este „figurativă", figurativitatea este descoperită în diferitele elemente structurale care s-au asociat, sudate între ele pînă la precizarea lor într-un obiect, un chip, un cap, o figură.

Adică *punctul de plecare* era o figură și o figură *obiectivul* interior al structurii imaginii, o figură este obiectivul final.

Pentru a ne face înțeleși se poate încerca o confruntare cu Dubuffet. Dacă se analizează formele, fie în *tendențiozitatea*, fie în structura lor, va rezulta evidentă o diferență fundamentală. Înainte de toate un cap de Giacometti, un bust al său (pictură, desen, sculptură) se articulează și se dezvoltă pe structura scheletului uman, fără abatere. Chiar dacă distanța între vîrful nasului și umărul obrazului îi apare „nesfîrșită ca Sahara", tocmai *acea* distanță este cea pe care el înțelege să o umple (și nu cu un spațiu oarecare), să o alimenteze cu viață plastică, cu o reprezentare a figurii. Este vorba întotdeauna, pentru el, de a suda forma nasului cu forma umărului obrazului
291 într-o organică unitate anatomică, biologică și

plastică. În afară de aceasta, liniile curbe tind, în mod continuu, nu numai să îngrădească ceva ce scapă (ca la Pollock), ci să definească, să întărească o unitate, un nucleu preexistent și se folosesc pentru a suda diferitele părți ale unui chip, ale unui bust, ale unei figuri. Înainte de orice, pentru Dubuffet aș ezita să afirm că el se exprimă prin imagini. Chiar și atunci cînd există o figură, este vorba de gînduri desenate, de ideograme, nu de imagini. El este un „materialist", cum se spune, sau un texturolog și „texturologii" (folosesc cuvintele *lor*) exclud în mod explicit imaginea.

Pecetea lui Dubuffet, grafia sa este trasată ca în desenul infantil, pe care el dorește să-l reconstituie. Despre faimoasa sa „vacă", dealtminteri una dintre operele sale cele mai reușite (în sensul reconstruirii malițioase a unei imagini infantile) s-a întîmplat să se afirme că el a reprodus desenul unui copil și l-a „pus la punct". Să se vadă decuparea formei, pe fond, o parte a fondului circumscrisă de un fir, conceperea spațiului conturat ca o articulație a planului material. Cuvîntul, simbolul trasate pe perete, articulează peretele; materia sa „extrage", scoate realitatea, deconcretizează și semnul forțează crestătura, cu un procedeu asemănător celui al caricaturii, transferat în domeniul unui intelectualism corosiv, în care ochiul, toracele, gura, picioarele, sexul sînt numite cu ironie (desenul infantil este lipsit de ironie). El nu se interesează de „umanitatea" trupului sau de animalitatea animalului, a omului sau a vacii, pe care el nu le consideră nici măcar ca „lucruri", ci ca locuri indicate de o siglă antropomorfă, în care literatura sa poate ajunge la un grad mai eficace de ultragiu. Dacă apoi se privește drumul parcurs de cei doi artiști, de *unde* pînă *unde* a mers fiecare dintre ei, se găsește deplin confirmată diferența *de fond* dintre tendințele structurilor lor.

Dubuffet pleacă de la Homunculi și ajunge la „texturologies"; Giacometti, cu o mișcare progre-

sivă, din operă în operă, luptă pentru a intra în posesia realității concrete a unui detaliu (ochi, cap), adică procede spre o progresivă identificare realistă. Aceeași repetare a mijloacelor sale, aceleași greșeli sînt o dovadă.

Mă limitez aici la un început de analiză, deabia suficientă pentru a-mi explica gîndul.

Ar trebui să fie totuși limpede faptul că într-un artist autentic structura imaginii nu profită niciodată de „valori date", „cunoscute", de repetat în mod abil, adică nu este niciodată de natură academică, fotografică, pasivă; dar se *naște* de fiecare dată, într-un mod original și nou și se constituie în obiect. Un obiect nu *digerat* și *refăcut*, reluat, ci un obiect nou, „care nu a existat mai înainte" și care totuși există și este copac, ochi, cap, frunză așa cum orice copac care se naște din pămînt și orice frunză care se naște pe copac este un copac nou, o frunză nouă, care nu au mai existat și care, pentru toți, sînt un copac, o frunză.

Pentru Giacometti acțiunea este un proces creator continuu, dar de adunare a adevărului la adevăr, un adevăr de același tip, chiar dacă din punct de vedere cantitativ este diferit de procesul lui Cézanne.

Cred că Giacometti înțelege ceva asemănător atunci cînd afirmă că nu vrea altceva decît *să copieze natura*.

Să comparăm de asemenea, deoarece ambele structuri ar fi „non-figurative" un *Boogie-Woogie* al lui Mondrian și o „paiață" a lui Giacometti. Nu cred că ar fi ușor de demonstrat că cele două opere aparțin aceluiași principiu: că ambele opere intenționează să sugereze mișcarea, spațiul, realitatea într-un mod non-figurativ; de demonstrat că este cu adevărat lipsit de importanță faptul că la Giacometti imaginea de mișcare este generată de figuri umane, într-un anumit raport de mișcare și de loc între ele, în timp ce la Mondrian, mișcarea este o traducere „psihică" (abstractă, mentală, prin simboluri: pătrățele și dreptunghiuri colorate) a mișcării și a ritmului.

Şi deoarece sîntem în acest domeniu şi deoarece se doreşte să se facă să coincidă valabilitatea modernă a unui artist cu non-figurativitatea obligatorie, ar merita osteneală de a şti dacă *fondul imaginii* (structura sa) la Picasso este figurativă sau nu; şi de ce natură anume este structura imaginii lui Marino; şi tocmai prin intermediul celor mai recente încercări ale sale, în care figurativitatea, de nesuprimat, a acestui sculptor este mascată, ascunsă pînă la limitele posibile lui.

„Lumea este făcută din aceeaşi stofă ca şi trupul", deci, înainte de toate, ceilalţi oameni sînt făcuţi din aceeaşi stofă din care sînt făcut şi eu.

Cu aceşti alţii mă continui eu, chiar dacă o asemenea comunicare nu are loc în mod automat, adică fără „muncă".

Astăzi se vorbeşte mult despre „incomunicabilitate": dacă totuşi oamenii au comunicat întotdeauna cu greutate, astăzi se pare că incomunicabilitatea este o condiţie constantă a omului, în puţul singurătăţii, fără ca filosofia sau arta sau tot ceea ce pînă acum l-a ajutat să comunice cu ceilalţi oameni, să-i înţeleagă prin intermediul său însuşi, să-l ajute să se ridice din nou, să trăiască o viaţă făcută în comun, aşa cum este făcută orice viaţă posibilă, de a da şi de a avea.

Eu nu ştiu dacă într-adevăr incomunicabilitatea este un cuvînt de spirit specific, o dimensiune a secolului, o dramă care se fărîmiţează în fiecare dintre noi, într-un mod cu atît mai viguros cu cît nu s-a mai întîmplat în trecut. Mie mi se pare, mai degrabă, că astăzi sîntem conştienţi de aceasta şi este bine, deoarece este adevărat că cunoaşterea răului ajută omul să-l abată sau să-l reducă. Dar nu este bine să se accepte incomunicabilitatea ca o cheie pentru a explica lumea, pentru că, dimpotrivă, este un mod de a nu o explica. Ar fi suficient să ne convingem că omul nu este un „lucru" şi că, dimpotrivă, este o forţă capabilă de a stabili legături, de a face lucrurile să comunice între ele.

Paci afirmă: criza artei este criza noastră şi adaugă că a avea conştiinţa de a fi în criză este

un fapt care, prin sine însuși, reprezintă depășirea acesteia. Este adevărat, dar o asemenea conștiință trebuie să se înțeleagă ca o „muncă", o acțiune.

Nu este important să observăm că sîntem lucruri, obiecte și din această cauză să simțim o neliniște, ci să observăm că sîntem subiecte. Și să acționăm ca subiecte, considerîndu-i pe ceilalți drept subiecte.

Aceasta, și nu atît conștiința incomunicabilității, ne conduce la a ține ochii deschiși pe ceea ce există, pe ceea ce este obiect și pe ceea ce este subiect și asupra realității intrinsece care există între cele două condiții, pe ceea ce este adevărat și normal, pe tot ceea ce dezminte miturile noastre și care, dezmințindu-le, anulează sau reduce angoasa noastră de autodistrugere.

Aceasta este funcția artei și a filosofiei, opera omului, cel mai just și normal mod al său de a exista, de a se apăra pe sine însuși, de a se simți trăind. „Incomunicabilitatea" teoretizată se ascunde, se traduce în închiderea în sine însuși, desparte din ce în ce mai mult oamenii în loc să-i apropie pe unii de ceilalți.

Nu cred că este greu a determina legătura care există între o astfel de condiție, atît de vastă, a culturii artistice contemporane și ideologia numită libertate, dar care în practică îmbrățișează, pe pieptul său larg, tezele referitoare la împărțirea lumii în clase, la neînțelegerea dintre popoare, la urile naționaliste, rasiste etc.

Dacă omul este incomunicabil față de om, nu există decît un singur mod de a-i face să se înțeleagă între ei: formula, sloganul, semnul cabalistic, cuvîntul valabil pentru toți.

Oamenii trebuie să apară celorlalți oameni ca ființe străine din punct de vedere fizic. De aceea, în pictură, trebuie să fie suprimați sau să fie făcuți să reapară în ambianța unei urzeli inumane sau să fie reduși la spectre sau să fie prezentați ca monștri sau ca „mutanți".

Omul este prezentat omului ca un monstru și acest lucru nu-i va servi la altceva decît să se
295 simtă el însuși un monstru.

În oglinda în care se va privi dimineața, răzîndu-se, el va vedea un necunoscut, pe cineva (ceva) care-i este străin din punct de vedere fizic. Străin chiar și monstrului care crede el că este.

Îmi revine în gînd fraza lui Merleau-Ponty: *Le monde est fait de l'etoffe même du corps*".

Este o afirmație simplă, aproape evidentă, reversibilă, dacă este tot atît de adevărat că trupul uman este făcut din aceeași stofă ca lumea. Dar în fraza lui M.-P. accentul cade mai just: punctul de plecare este *conștiința* continuității. („Eu mă văd și mă ating așa cum văd și ating ceea ce este în afara mea iar ceea ce nu văd și nu ating în mine nu văd și nu ating nici în afara mea.")

Explorarea realului nu este o acțiune care se exercită asupra unei materii diferite de materia care se studiază explorînd propriul suflet. Totalitatea ființei nu este un lucru diferit de totalitatea omului cu lumea.

Deci nimic nu este *pur*, dacă nu în sensul că este pur uman.

Să gîndești și să transformi și nu numai să înregistrezi. Dar un gînd activ, transformat, poate fi descompus în cuvinte și acestea, desprinse de legăturile unui context, își pierd caracterul lor rațional și devin simboluri, dobîndesc un sens „magic" autonom, moduluri utilizabile, după plac. Există întotdeauna cineva care este fericit să poată să aplice la propriile sale activități intelectuale un gînd al altcuiva, ceva reușit într-o altă ordine de probleme, un cuvînt deosebit de semnificativ. Dacă acel cuvînt, acel gînd avea un sens derivat dintr-o elaborare, dintr-o meditație referitoare la realitate și aveau extensiune mult mai amplă și mai activă, ele își pierdeau sensul natural, forța lor de iluminare transformatoare și își asumau altul; semnificația lor mai adevărată este nu numai deformată, ci „redusă", supusă, abătută, în serviciul altor interese.

Astfel, într-o barbară lectură critică, cuvîntul „continuitate" poate fi tradus în mod triumfător în țesut, țesătură, texturologie, „continuum", etc.

Cuvîntul astfel simplificat este de aceea pus în serviciul unor „produse" particulare ale lanțului avangardistic (pictură cu fire suprapuse și împletite, o serie de elemente de fier sudate între ele, repetarea obsesivă pe aceeași pagină a aceluiași semn alfabetic sau magic și așa mai departe).

O astfel de continuitate materială poate fi de asemenea chemată să dea o justificare „materialistă" celor mai stranii „asociații", monoblocuri hibride, amestecături informale. Dacă lucrurile curg prin lucruri, deoarece sînt din același material, s-a spus, ele își pierd forma; și adevărul lor nu poate fi găsit decît într-o nouă formă informă care este dovada unei reale „continuități". Și, se conchide, să atingi realitatea va însemna nu să atingi acest sau acel obiect sau propriile membre, ci să atingi materia, „realitatea", fundamentală sau comună, asupra căreia nu a intervenit nici o morfologie uzată a vizibilului, nici o amăgire de aparențe; se va evita astfel, ni se spune, o operație inutilă: apropierea mai mult sau mai puțin reușită de o aparență evidentă și cunoscută și artistul va pune mîna pe realitate *așa cum este*, în totalitatea sa și în continuitatea sa.

Merită să cităm un pasaj din *Jurnal din Nagasaki* al lui Gunther Anders, în vizită la muzeul atomic din acel oraș: „În felul său, suprarealismul era realist: întrucît reprezenta o lume ieșită din țîțîni și de aceea îngrozitoare; întrucît declasa tot ceea ce era viu și uman. Gonea omenescul din locurile care îi erau proprii, spre acelea care nu-i erau proprii: și el substituia cu pura obiectivitate... Și toate acestea se pot vedea aici, chiar dacă nu sîntem într-o galerie de artă modernă. Iată, de pildă, un... cum să spunem, un obiect care la prima vedere... pare de nerecunoscut... o mînă care s-a contopit cu sticla din care este făcută sticla de bere...". Termenul suprarealist ar putea fi înlocuit cu altele de dată mai recentă. Cred, totuși, că „obiectul" de la Nagasaki ne incită să reflectăm asupra „realismului informalului" și asupra „naturalismului informalului", asupra „realismului percepției", al „neodadaismului", al

„continuu"-ului, al „comportamentului" (folosesc aceste cuvinte cu dezinvoltura cu care sînt folosite de o anumită critică de artă). Ne incită să reflectăm asupra extensibilității valorii „realismului", adică dacă o asemenea valoare privește surprinderea a ceea ce este adevărat și real, a ceea ce este natural și uman, sau faptul de a se pierde în ceea ce este antiuman, într-o tensiune distrugătoare și omicidă, în ambianța unei frenezii ideologice omicide, așa cum indică Nagasaki.

Dimpotrivă, pare straniu că nici un informalist sau nici un neodadaist consecvent, în căutarea unor materiale deosebit de șocante, nici un partizan al lui Rauschemberg nu s-a gîndit pînă astăzi la posibilitatea de a folosi piese anatomice de inserat în mod oportun într-un oarecare *assemblage*, prin intermediul unui oarecare tratament nou cu silicon.

Încă din '42 Marx spusese că filosofia nu este străină de lume și că *„același* spirit care construiește sistemele filosofice în mintea filosofilor construiește și căile ferate, cu mîinile muncitorilor" (Și bombele atomice pe care le aruncă asupra omului).

Marx a spus că „omul nu se pierde în obiectul său, numai dacă acesta nu devine pentru el un obiect uman". Și omul s-a pierdut în obiectul său pînă la a deveni el însuși un obiect uman.

Merleau-Ponty a spus că „lumea este făcută din aceeași stofă ca și trupul omenesc". O invitație la a înțelege că lucrurile sînt omenești. O importantă extindere a conceptului (și implicit în acesta) conform căruia oamenii sînt cu toții frați.

Tocmai de aceste gînduri „proprii omului" se servește pentru a justifica ceea ce nu aparține omului. Și filosoful, prieten al omului, deoarece este om, este chemat să ateste principiul conform căruia o operație a „liberei fantezii creatoare" poate să se asimileze (să se piardă, să fie din aceeași substanță) cu focul atomic care a contopit un nou obiect exemplar: fosila care lipește mîna unui om de o sticlă de bere.

Mare parte din „cultura vie" pare că se mișcă cu convingerea acceptată că este pe cale să trăiască preludiul catastrofei. Sau, cel puțin că posibilitatea catastrofei este condiția cea mai importantă, cea mai determinantă.

Există o diferență, oricum, între *neliniște* și *neliniște resemnată*, între insatisfacție și căutare în speranța de a sesiza realitatea și jocul inteligenței care poate pătrunde oriunde, în convingerea propriei speranțe pierdute; între ceea ce este *sens* și ceea ce *nu este sens*. O diferență enormă dar care poate să scape (și scapă în cea mai mare parte a cazurilor) acelei vigilențe care a încetat și care pare să fie una dintre caracteristicile acestor ultimi ani.

Vigilența încetată poate fi un semn de dragoste, de speranță. Este cazul lui Vittorini, mi se pare. Care pentru a refuza schemele inutilizabile ale unei false ordini academice naturaliste, proprii secolului al XIX-lea, apără alte scheme care, prezentîndu-se ca „ipoteze" experimentale „necunoscute", sînt organizate ca scheme și se prezintă ca „produse finite".

Nu mi se pare suficientă nici măcar o poziție care s-ar prezenta ca „echidistantă", fie în comparație cu schemele tradiționale, fie cu schemele moderniste. Echidistanța nu este posibilă și nu există. (Efortul lui Spinella îmi pare îndreptat numai spre acceptarea experimentalismului, cu anumite precauții.)

Dacă este just a face discriminări pe baza aprecierii artistice, acest lucru nu este suficient și nu poate substitui lupta pentru o nouă cultură. Alegerea nu ar putea rezulta decît în mod abstract calitativă (și într-un asemenea caz nu poate să existe vreo diferență între un cadru operativ și altul) sau de gust. În orice caz munca critică trebuie să *completeze* lupta pentru o cultură revoluționară și să nu se limiteze la o obișnuită exercitare a alegerii.

Alegerea va fi făcută nu între vechi-vechi și nou-vechi, nici la jumătatea drumului între o
 „veche" schemă și o „nouă" schemă, ci între certi-

tudini și „necunoscute" sau „ipoteze", care obișnuiesc totuși să se prezinte cu atîta aroganță, cu atîta precisă mecanică de limbaj încît nu mai există nimic ipotetic și nici experimental: cu atît mai puțin nimic „deschis"; alegerea va fi făcută, în mod intenționat, în realitate, spre ceea ce se caută și prin intermediul muncii.

Nu este întotdeauna adevărat că noii experimentatori urmează această cale. Dimpotrivă, mulți dintre aceștia urmează calea lucrurilor știute și răsștiute, pornesc de la premisa avangardei pentru a ajunge nu la realitate, ci la avangardă. Este vorba întotdeauna de experiențe închise, nu *deschise*, cu magnifica lor ascendență teoretică, intelectuală, formală. Nu mai este posibil să fim naivi, desigur, dar nu este posibil nici măcar să fim vicleni.

De ce oare trebuie să ne scandalizăm dacă un autor ia ca model pe Stendhal și nu-l ia ca model pe Joyce, dacă este aceeași intenționalitate cea care-l ghidează? De ce nu pe Picasso și în schimb îl ia drept model pe Kandinsky? De ce oare numai ieri se reacționa împotriva lui *le nouveau style* iar astăzi este semn de cultură și de noutate să reiei moduli? Nu este numai alternarea modelor, cum s-a întîmplat mereu, este justificarea critică, care urmează să fie dată, de guvern sau dictatură, lui *esprit d'avangarde*. Dar un astfel de spirit nu mai servește la nimic, dacă din instrument de libertate s-a transformat în lanț, decît doar la prăvălirea într-un joc steril și dramatic, atunci cînd folosește ideile și le irosește, le epuizează, le distruge în ritmul său dement.

Sensul critic trebuie să-l folosim în primul rînd cu privire la noi. Este o muncă care pregătește munca. Este ușor de spus *să ne eliberăm*. Dar de ce anume? De schemele tradiționale? Și ce altceva au făcut avangardele de la '5 pînă la '25? Ce înseamnă astăzi, în 1962, *a pune în criză o ordine*, atunci cînd această ordine este în criză de cel puțin patruzeci de ani? Dacă această ordine este în criză și nu ne mai servește, este util să continuăm să o punem în criză? Oricine insistă pe

procedeul de a pune în criză o ordine care este deja în criză denunță astăzi doar criza propriului său mod de a proceda.

Pictura informală a încercat să facă acest lucru, precum *action painting*, precum *l'art brut*; criza valorilor tradiționale a rămas cea care era, în timp ce în mod succesiv toate aceste propuneri au intrat în criză.

Nu există altă posibilitate decît un ajutor continuu și accelerat în cursul căruia totul este consumat, ideile bune ca și cele rele, descoperirea ca și frauda, încercarea sinceră ca și înșelătoria intelectuală.

Desigur nu tot ceea ce ajută este „rău", dimpotrivă, dar este sigur că și „binele", în această epuizare neîncetată, naufragiază, se îneacă. Nu există nici o fatalitate, nici o mînă a Domnului care să-l sustragă legii consumului care macină produsele.

Nu este deloc adevărat că descoperirea *adevărată* rămîne; într-un astfel de ritm descoperirea adevărului se pierde. Atunci cînd se spune că ceea ce este realmente *adevărat* sfîrșește prin a rămîne, ne legănăm într-o mistificare fatalistă, ne încredem în urmași, lucrăm nu pentru a acționa asupra realității ci pentru a ne supune ei și procedînd astfel „o conservăm". Este deci necesar să ieșim din metoda insatisfacțiilor care se traduc în satisfacții; să ieșim din *pozițiile de siguranță* precum recursul la valorile tradiționale sau recursul la metoda avangardistă; adică să ieșim din intervențiile ideologice care ne împiedică să atingem în mod direct lucrurile.

Singura metodă posibilă este cea a libertății față de realitate, nu cea a *gesturilor* de inovație, ci cea a căutării. Avangarda, cred eu, nu a reușit, poate să ne dea altceva decît *gesturi*, să ne propună elaborări încheiate, închise, nu „deschise". Și acest lucru ar trebui să apară evident nu numai gîndirii teoretice, ci examenului critic, lecturii critice a textelor.

Din tot ceea ce a survenit după „avangarda istorică" noi nu putem releva altceva decît tem-

peramente, personalități de artiști, care s-au manifestat *în pofida* metodei și nu prin intermediul ei. Pollock, Wols, de Staël, Matta, Jorn, printre pictori. Ei s-ar fi răzvrătit în orice situație și în loc să fie încurajați au fost limitați de „civilizația avangardelor".

„Civilizația" sau metoda care „sparge formulele" afirmă „ambiguitatea", „nedeterminarea rezultatelor". Omul de astăzi, omul de ieri. Dar nu este greu de înțeles că a nu respecta formulele nu însemnează a nu respecta omul. Dacă eu nu văd ceea ce se schimbă într-un om și îi repet trăsăturile ca și cum nu s-ar fi schimbat nimic, aplic o schemă tradițională, dar dacă pentru a pune în lumină ceea ce se schimbă eu desființez chipul, nu dau nici o socoteală de ceea ce se schimbă în om și nici de ceea ce nu se schimbă. A vorbi despre omul de astăzi înseamnă oare a-i exclude cu totul chipul? Și a-i reprezenta chipul înseamnă oare a vorbi despre omul de ieri?

Ar fi interesant nu numai să afirmăm acest lucru, ci și să-l demonstrăm.

A observa că „deschiderea" este istorică înseamnă a afirma că vechile sisteme nu mai sînt folositoare, dar nu se poate nega ceea ce este real și viu deoarece poate să coincidă, în mod aparent, cu sisteme obișnuite, cu obiceiuri uzate. Nu este echidistanța împotriva celor două pericole, o poziție de centru care trebuie propusă aici, ci este în sfîrșit un „dezgheț" din glaciația unei metode, din teoretizarea unui obicei, din procedeul de a justifica orice acțiune cu alibiul că „trebuie să se plece din interiorul deschiderii".

Trebuie să se plece dintr-un nou mod de a se comporta în realitate, întrucît deschiderea a avut loc, întrucît o ordine este deja în criză și este inutil și dispersiv să continui o veșnicie să o „pui în criză". Nu sîntem în nici o alternativă, la nici o echidistanță. Dar în loc să aprobăm și să justificăm experimentalismul „lăzii de gunoi", primit și prezentat ca o „deschidere spre viitor", sau pianistul care stă nemișcat opt minute în

fața pianului și lucruri de acest fel, noi credem că trebuie, dimpotrivă, să ne ajutăm pe noi înșine să înțelegem că așa cum eroii avangardei au pus, în mod definitiv, în criză o ordine inutilă, tot atît de just noi trebuie să ne eliberăm de o metodă tot atît de inutilă care nu poate duce la nici un rezultat. Și că orice efort, oricît ar fi de greu, trebuie să fie liber de tabuuri, inclusiv presiunea exercitată de *mass media*.

Este just să aperi ceea ce deschide. Dar ceea ce deschide nu poate fi legat de nici o schemă. Este necesar să se pună în acțiune o serie de eliberări care să ne permită să fim cel puțin pregătiți pentru un contact cu „lucrurile înseși".

Această muncă de a conduce omul spre sine însuși nu este o operație de piață, o revoltă de generali în deplin acord cu industriașii. Nu este nici măcar o operație mistică, introspectivă și nici măcar o operație filosofică (o reducție fenomenologică), ci o luptă integrală în care omul este implicat în întregime, și în același timp luptă revoluționară de răsturnare a structurilor, lupta rațiunii, lupta împotriva catastrofei atomice (și împotriva a ceea ce este legat de catastrofă); și este în același timp luptă împotriva fetișurilor, pentru a demistifica, a aplica vigilența revoluționară față de masa argumentărilor, a consumurilor, a producțiilor, a comunicărilor, asupra cărora nu există alt control decît acela al inefabilului de grup. Este necesar să corectăm, să îndepărtăm, să verificăm. Pentru a face acest lucru este necesar să simțim ideologia în semnificația sa pozitivă, ca un impuls ideal și nu ca o serie de obligații (scheme) chiar dacă sînt legate de altă motivație. Vittorini spune că arta și cultura nu trebuie să „mai aibă nevoie să compenseze valorile tradiționale cu necunoscute", că astăzi o cultură pentru a fi cultură nu trebuie să se preocupe de faptul de a părea că nu trăiește și deci să folosească valori tradiționale, „ar putea să se dovedească periculoasă". Periculoasă, desigur! Dar totuși nu există altă cale. Și tocmai în această preocupare reapare frîna ideologică. În

asemenea caz este tocmai ideologia cea care susține „cultura care trăiește" pe socoteala culturii, adică, pentru noi, din procesul de eliberare spre care trebuie să tindem pentru a sesiza „lucrurile înseși", pentru a nu rămîne prinși în plasă de jocul schemelor (schemele „culturii care trăiește", față de „schemele tradiționale", etc.), de consumarea și de succesiunea lor fără sfîrșit. În timp ce „lucrurile", „omul inteligent", „desfășurarea sa obiectivă" rămîn formule vagi și îndepărtate, utile numai pentru a dovedi „discuții referitoare la discuții" și nu pentru a deveni vreodată realitate.

1964

SĂRBĂTORIREA LUI MICHELANGELO

Printre numele mai mult sau mai puțin ilustre, în comitet nu există nici un pictor, nici un sculptor. Totuși, încă și astăzi există, lucrînd în Italia, „colegi" de-ai lui Michelangelo, oameni care, așa cum pot, fac aceeași meserie.

Se poate întîmpla ca Morandi și Manzù să se simtă prost în vecinătatea atîtor perfecțiuni, dar poate Michelangelo s-ar fi simțit mai puțin izolat. Morandi sau Manzù poate nu ar fi avut drept la cuvînt în planul manifestărilor de sărbătorire, dar ar fi înțeles, pentru a da un exemplu (totuși fără a fi făcut studii speciale de sociologie, de etnologie și de cibernetică) că atunci cînd vrei se poate imagina „echivalentul plastic" al unui dans sau al unei muzici (și invers, echivalentul ritmic sau muzical al unei opere plastice), dar că echivalentul plastic al unei opere plastice nu are nici un sens.

„ANTIRENAȘTEREA" CONSECVENTĂ

În expoziția lucrărilor lui Michelangelo (care în primul rînd vrea să pună în lumină pe Michelangelo arhitectul) nu am văzut citată părerea lui
 Wright (R. Wright, *Arhitectură și democrație*)

conform căreia „Michelangelo a fost un excelent sculptor, un pictor mediocru și un foarte *prost arhitect*" (sublinierea este a noastră). Nici măcar părerea lui Kupka, exprimată în '22: „*Renaissance, macaroni; je préfère Rodin à Michelange*" (Aceasta era, cel puțin, o „antirenaștere" autentică, plătită).

Cel puțin Kupka și Wright prevedeau responsabilitățile aprecierii lor nesocotite. Astăzi se preferă denaturarea reputației lui Michelangelo spre propriile finalități culturale, în programarea catastrofei. Michelangelo nu este ultragiat direct (fapt care oricît ar fi de ușor ar fi un act de curaj), ci este îmbrăcat cu haine care nu sînt ale sale, este umplut cu un conținut care nu este al său, este îmbibat cu o intenționalitate istorică diferită de a sa proprie.

MICHELANGELO POP

Pare numele unui personaj din Dickens dar este în schimb un titlu din „Marcatrè".

Deoarece scopul expoziției este acela de a „apropia marele public de Michelangelo", s-a pus în aplicare principiul „divulgării la un înalt nivel metodologic"; principiu care constă în primul rînd în a demonstra că Michelangelo place lumii din motive eronate și de aceea este necesar a „învăța lumea" să-l disprețuiască pe *acel* Michelangelo și să-i prezinte un altul, la nivelul sculpturilor care au fost expuse la Bienală în anii '54—'60 (și încă astăzi).

Este necesar, în primul rînd, a-l scoate, pentru Dumnezeu! din Renaștere, a clădi pentru el o istorie cu totul deosebită (care să ignore valorile istorice, sociologice, culturale, contactele, tradițiile, ambianța formativă și de dezvoltare, etc.,) și care să rezulte din „schematizarea în artele plastice" a principiilor structurale și a „componentelor spațiale" ale operelor sale.

Vizualizînd conceptul critic s-ar evita recurgerea la cuvîntări *scrise*, care din cauza trecerii rapide a mijloacelor vizuale de comunicare în masă, se

învechesc în mod rapid. (Şi este necesar un mare curaj a spune că discursurile „ilustrate" nu se învechesc!)

Prin intermediul acestor mijloace „marele public" îşi va da seama imediat de puternica articulare a „spaţiului labirintic" şi de faptul că la Michelangelo „conceptul este întotdeauna în tensiune dialectică cu materia" (Battisti), îşi va da seama că reproducerile sculpturilor sînt plasate pe pămînt pentru a fi „demistificate", că muzica electronică este un comentariu critic la fortificaţiile care stimulează la meditaţii şi aşa mai departe şi va lua parte la disputa privind problema dacă „criticii-plastici" propagă o lectură a lui Michelangelo cu cheie prea barocă sau prea puţin barocă. O cheie oricum smulsă de acea lume umană şi umanistă care făcea în aşa fel încît Michelangelo concepea (cel puţin aşa spunea el însuşi) chiar şi arhitectura asemănătoare corpului uman. Smulsă acelor ani în care a trăit şi a lucrat fizic.

Dar poate că „marele public" şi-a dat seama cu adevărat de acest lucru.

BIENALA

Bienala de la Veneţia. Aceste cuvinte conservă încă şi astăzi sensul magic pe care l-au avut pentru noi toţi atunci cînd eram tineri.

Cu tot ce s-a petrecut, cu necazurile, cu compromisurile de care sînt responsabile diplomaţia, tupeul negustorilor, servilismul, mafia, banca, „la Boutique"; deşi diminuată în prestigiul ei de înmulţirea iniţiativelor similare şi concurente... aceste cuvinte păstrează o suficientă doză de atracţie şi, în definitiv, de speranţă.

Nici unul dintre noi nu este vreodată mulţumit să fie absent de la una dintre „bienale"; chiar atunci cînd are cele mai bune motive; chiar şi atunci cînd a fi absent poate însemna o onoare sau un titlu.

Poate că o „bienală" te decepționează întotdeauna, dar nu trece niciodată în zadar prin tine. Chiar și cele mai proaste sfîrșesc prin a te pune față în față cu tine însuți.

MOARTEA LUI GIORGIO MORANDI

Ce va însemna oare această moarte, dincolo de ceea ce însemnează întotdeauna moartea, ceea ce înseamnă întotdeauna stingerea vocii unui poet?

Ce moare odată cu el în această Italie a noastră? O metodă? Un obicei? Sau altceva? Ceva care era drept să moară, cu tot marele nostru regret, pentru că era pe cale să moară, sau ceva care nu trebuie să moară deoarece nu poate muri?

Tocmai în aceste zile se citesc multe lucruri despre „moartea artei", și despre diferitele „șiretenii" ale istoriei pentru a înfăptui această intenție a ei.

Dar să fie oare adevărat că „moartea artei" face parte din intențiile istoriei?

NON-INTERVENȚIA

„Non-intervenția" Președintelui Segni, în aceste zile:

Morandi nu avea titluri, ca de pildă „cavaler al muncii" sau mai știu eu care. Era numai un mare pictor contemporan. Evident, o as'fel de calificare nu este cuprinsă în listele protocolului care expediază telegramele.

SCRISOAREA LUI GIGI NONO

Îmi scrie Nono de la Milano: „Fundația Ford a făcut sondaje pe lîngă mine, pentru a afla dacă aș fi dispus să accept o bursă de un an la Berlin (vest) (Aproximativ 20.000 dolari, plus casa și întreținerea). Am răspuns nu. Fără cea mai mică incertitudine sau îndoială".

Nono nu este doar un artist adevărat (și ca orice artist adevărat, *esențialmente* în afara avangardismului), dar și un om pasionat și coerent. Am cunoscut puțini oameni stăruitori ca el, curajoși și leali față de propriile lor idei și gata întotdeauna de a le repune în discuție.

I se poate discuta opera, dar nu se poate să nu-i admiri lealitatea, caracterul, continua confruntare a ideilor cu munca, neîncetata căutare a unei suduri interioare. (Și vom sfîrși prin a observa că aceste virtuți sau vicii, „extraartistice" pentru partizanii neangajării, conferă operei sale acel timbru de adevăr, acel accent de necesitate care este propriu artei sale.)

Răspunsul la propunerea Ford este o nouă dovadă de coerență.

Această treabă a Fundației Ford este totuși destul de interesantă: ce semnificație are a invita artiști cu burse de un milion pe lună, întreținere, mașină și sclavi negri, în Berlinul de Vest? Ce există oare atît de important pentru cultură în acea Nouă Atenă ca să-i intereseze pe americani? Este zidul, sau zidurile din Ierichon, turnurile din Ninive?

Nu. Există numai zidul de graniță dintre două state. A te plimba în Cadillac dincoace (la apus) de zid, a face paradă de bogăție, a arăta băieților socialiști care este adevărata viață, iată acțiunea culturală la care sînt chemați unii eminenți artiști europeni! În schimbul „interesantei experiențe" în Berlinul boom-ului și al retribuțiilor respective, unii eminenți campioni ai libertății occidentale se pretează la vorbe goale.

Notă — 27 ianuarie 1965. Astăzi aflăm din presă că lui Luigi Nono i s-a refuzat viza de intrare în Statele Unite. Această ridicolă folosire a puterii prin intermediul „vizelor" este forma actuală a democrației americane pentru a face discriminare între oamenii de cultură.

Intoleranța 1960 este titlul operei lui L. Nono.

Intoleranța 1965 este motto-ul Consulatului ame-

 rican din Triest.

PASIUNE ȘI OPORTUNISM

În mai multe ocazii pictorul și-a manifestat indignarea pentru că (scrie pictorul): „Togliatti a publicat tabloul meu *Uraganul* (Colecția Jesi) în „Rinascita", pe dos (citez textual, inclusiv colecția).

Ar fi într-adevăr extraordinar pentru intuiția critică a unui șef politic să fi făcut-o dinadins! Dar nu știm nici măcar dacă Togliatti sau maistrul tipograf a fost cel care a făcut-o.

Mi s-a întîmplat în schimb să pot constata în mod direct că istoricul și criticul de artă Lionello Venturi (care nu este conducătorul unui partid de mase și nici maistru tipograf), în cursul *accrochage*-ului expoziției lui Picasso, la Galeria de Artă Modernă de la Roma, a plasat pe vertical un tablou orizontal (*Pe plajă*, Dinar- 1926, nr. 53 din catalog), cu aprobarea discipolilor săi și numai cu opoziția arhitectului Urbani și a mea. Firește, nu am fost ascultați.

D.H. Kahnweiler a venit la Roma pentru vernisaj și a intervenit să fie pus în poziția corectă. Dar între timp catalogul a fost publicat și tabloul a apărut tipărit răsturnat, astfel încît, îndată după plecarea lui Kahnweiler, Venturi l-a întors din nou.

Dacă Lionello Venturi ar fi fost șef de partid, acel pictor, din solidaritate cu colegul Picasso, ar fi trebuit să demisioneze din partidul său, așa cum a demisionat, indignat de răsturnarea tabloului *Uraganul*, din partidul comunist din care făcea parte.

Acel pictor, în schimb, a rămas în partidul lui Venturi și în „grupul celor opt", depozitar al tendinței „abstracto-concrete", a cărei amintire (și al cărei nume, ridicol, arbitrar și lipsit de sens) îndeamnă pe toți la rîs. (Dar pe atunci, eram puțini aceia care aveam curajul să rîdem sau să plîngem de aceasta.)

Și s-ar putea adăuga că expunerea cu capul în jos a unei picturi „gestuale" nu ar trebui să dea loc la indignare. Caracterul afirmativ al unui

„gest" se păstrează independent de sensul în care este prezentat. Pollock nu aplică oare *dripping*-ul, umblînd împrejurul pînzei întinse pe pămînt „din cele patru laturi"?

(Cazul lui Picasso este diferit. Tabloul său nu era „gestual"... . Era un tablou ușor de citit în semnificațiile lui formale, picioare, cabină, mare, etc.)

Faptul că munca ne-a fost dezaprobată nu a provocat totuși izbucniri ale libertății noastre ultragiate și am rămas în partid..., nu ne-a provocat crize ideologice și ideale cu privire la necesitatea morală și cetățenească, simțită de noi, de a participa, în rîndurile partidului comunist, la lupta pentru revoluția socialistă.

Toți citează un articol, semnat „Rodrigo", apărut în „Rinascita", referitor la expoziția de la Bologna din 1948.

Dar de ce oare nu citează nimeni răspunsul, scris de mine și semnat și de alți artiști, de Mafai și Turcato, la acel articol, din numărul următor al aceleiași reviste? Oricît de bun sau rău ar fi fost acel răspuns, nu era un semn de pasivitate.

Acolo se susținea, cum era cazul, necesitatea căutării. Despre experimentarea adevărată, despre munca „asupra lucrurilor" și se vorbea despre diferența dintre „a voi" și „a putea" în artă, precum și despre alte chestiuni conexe.

Nu este cinstit și nici util să ne amintim doar ceea ce ne convine.

„DACĂ FIGURA VA VENI..."

„Dacă ar trebui să ne întoarcem la figură, aș face un lucru mult dorit, știu să desenez."

Este incontestabil că XY știe să deseneze. Rămîne totuși de văzut ce vrea să spună cînd folosește expresia „Dacă figura va veni."

Cine este figura? este o persoană? O abstracție personificată? Cum va veni? Cine o va purta în brațe? Bancherul X, negustorul Y? Sau o decizie

a consiliului Asociației Internaționale a Criticilor de Artă?

Pe aripile cărei bănci, cărui yacht, cărei *boutique?*

Artistul ar sta să aștepte pe dig. Figura nu a sosit: să continuăm ca și pînă acum, pînă la sosirea următorului vapor.

„Figura" nu este o fantomă care apare și dispare. „Figura" nu sosește, nu revine, nu se prezintă din nou la examenele de corigență.

Dacă se poate gîndi în astfel de termeni („va veni", „nu va veni") însemnează că s-a produs o deformare fundamentală în minte sau că într-adevăr „biata noastră inimă nu mai știe ce să gîndească".

Dialogul modei și dialogul morții.

Am crezut întotdeauna că un artist sau, mai simplu, un om care gîndește, dialoghează cu viața și cu moartea care sînt de aceeași natură. Dacă te găsești într-o situație de stabilitate a unei societăți sau într-o situație de criză, într-o fază de consumuri lente sau de consumuri rapide, nu este un lucru care să schimbe esența acelui dialog, intimitatea, solitara dimensiune a acelui raport dintre om, viață și moarte.

„Nu te întoarce înapoi", se spune. Iar „înapoi" înseamnă a *reveni* la figură. Cu toate acestea nu am făcut altceva decît să asistăm la reveniri, cu variațiuni firești (care sînt lucruri mai mult decît idei), evidente, istorice, nu s-a făcut altceva decît să revenim la ceva. La Monet, la Klimt, la Duchamp, pentru a vorbi despre ultimele „reveniri". Desigur și cu ceva nou și poate ceva foarte nou. Dar ne putem întoarce la Tizio sau la Caio și poate să fie o revenire de gust sau o reîntîlnire de o natură mai profundă. Însă cum să ne „întoarcem" la „figură"?

Figura nu este un „concept", nu este un moment al dezvoltării gîndirii, nu este o tendențialitate, nici o alegere, ci concreta, obiectiva structurare a lucrurilor, sinonimă cu „forma", adică ceea

ce noi înțelegem astăzi prin formă în sensul cel mai larg al cuvîntului.

Este „substituirea unei idei abstracte", cu o imagine concretă, este „dispoziția exterioară"; esența formei și formă ea însăși. Este conștiință, posibilitatea perceperii lumii.

Dar nu cred că este în ordinea acestor considerațiuni ca „revenirea" la reprezentarea figurii să fie declarată, a priori, de Tizio sau de Caio, de unul sau altul dintre grupuri.

Incidental (sau prin absurd) o figură revenită pe aripile gustului m-ar dezgusta tot atît de mult ca și celelalte posibile ipoteze care pot fi schimbate reciproc, a căror esență este o născocire la rece și nu o cercetare aprofundată a realității.

1965

INFORMALUL

Am adunat (în „Paragone") cîteva adnotări ca o contribuție la un discurs postum referitor la Informal.

Ar trebui făcut un discurs, critico-autocritic, referitor la deceniul central din viața generației celor de patruzeci și cinci de ani, bogat în fapte, în pasiuni, în contradicții, în nedreptăți făcute și suferite, în entuziasme și agresiuni.

Acele note ale mele privesc aspecte negative și pozitive ale Informalului și aspecte negative și pozitive ale altor experiențe contemporane. Cred fără ură și fără pietisme, fără a evita răspunderile solidare de erori sau extremisme, care nu au fost ale mele, ci mai degrabă ale altora, astăzi, în general, convertiți spre alte motivări.

Această încercare a mea, nefiind acceptată, este considerată ca un atac împotriva Informalului de către aceia care, „atenți la prezent", nu vor să greșească (dar care în același timp nu vor să admită că au greșit, măcar în parte).

Astăzi este obiceiul înmormîntărilor fără necrologuri. Astfel Informalul a fost făcut să treacă, în mod expeditiv, în muzeul experiențelor secolului și în dosarul său au fost cuprinse și rațiunile sale pozitive: acele argumente care se refereau la o exigență impusă de către realitate.

O experiență este adevărată, este cultură atunci cînd continuă în altele, chiar opuse. Astăzi se pare că o asemenea continuitate există numai în persoane (în mod *linear* și nu *dialectic*/Henzensberger/). Cercetarea este amînată și se preferă recurgerea la un „spirit al istoriei" metaistoric, care acționează prin intermediul unor „procese inexplicabile" și ale căror treceri de la un moment de cercetare la altul survin din cauze iraționale pe care „nimeni nu le va putea explica vreodată".

Dar aceia care, în mod mai serios și mai dezinteresat, au văzut în Informal un moment-cheie (în Italia, Arcangeli, Calvesi, Crispolti, de pildă) cu greu vor putea să se sustragă, mai devreme sau mai tîrziu, unei cercetări care să depășească iraționaliștii de mai sus.

S-a spus că experiența informală „bogată și confuză" trebuie să fie „considerată epuizată" (sînt, cred, cuvintele lui Calvesi). Se caută doar înțelegerea motivului; și așteptăm ajutor pentru lămurire din partea celui care are mai multe elemente decît mine și care a rămas în afara problemei. (Deși nu pe lună.) Noi sîntem poate aroganți, dar din respect pentru idei și din încredere în ele. (Pare să fie interzis a nu vorbi în cor, interzis a prezenta o ipoteză proprie de interpretare, o lectură proprie a faptelor.)

Nu înțeleg pentru ce trebuie să spună „informal", toți cu capul descoperit, și să nu facem o deosebire între un Pollock și un Tapies, așa cum nu se poate spune că dacă Fautrier în preajma anilor '45—'46 a pictat opere de o anumită finețe, nu a mai făcut apoi, în mod supărător, decît minciunele zaharisite; de ce nu trebuie să se poată spune despre Dubuffet (al lui Hourloup) tot răul pe care-l gîndim.

EXPRIMAREA LIBERĂ

„A ajunge la o exprimare liberă." Este o frază a lui de Staël, dar ar putea fi a altora, a oricăruia dintre noi. Cine, într-adevăr, ar putea căuta ceva

în plus? O „exprimare liberă" este un lucru diferit de „libertatea de exprimare". „Libertate de exprimare" indică (în afară de libertatea materială de a se exprima) un aspect al obiceiului și al metodei, o *acțiune* în domeniul experimental care nu prevede decăderi sau „renunțări", unde este posibil (sîntem liberi) să aderăm la ceea ce este străin, la născocire, fără rezerve și fără frică. *Exprimare liberă* este cu totul altceva. Se poate ajunge aici numai cu prețul renunțării, al unei munci lungi și progresive, este rodul unei maturizări morale umane care se înfăptuiește în omul întreg, în oricare fibră a sa.

Tocmai de Staël este un exemplu probant, singurul care știe să reflecteze referitor la procedeul său, examinînd în mod critic, prin intermediul căror demersuri, căror etape anume s-a mișcat spre a ajunge la o „exprimare liberă".

ARTA POP

Există unii care, în afară de faptul că citesc anapoda limbajul picturii, citesc anapoda și cuvintele scrise.

Cineva, de pildă, a crezut că înțelege dintr-un interviu acordat unui săptămînal că eu fac parte dintre aceia care „vorbesc de rău" arta pop. Că eu aș fi convins că „pop-ul nu este artă".

Am spus (nimic nou) că ceea ce se relieîează ca element principal din ceea ce poartă pecetea artei pop constituie contradicția față de arta abstractă. Că această contradicție conține totuși o parte „abstractă", evidentă în diferitele componente ale fenomenului; este abstractă, de pildă, substituirea „lucrului" reprezentat cu lucrul însuși. (Fapt care este diferit de „ajungerea la lucrurile înseși", care comportă identificare și cunoaștere, nu constatare obiectivă lipsită de sens, „dublare" pură, pentru a folosi un cuvînt al lui Adorno.)

Dacă se poate face, în mod paradoxal, o comparație între angajarea obiectului care trebuie să

Moravia ereticul, 1956

se asemene cu sine însuși (a *se asemăna* și nu *a fi*, deoarece un mănunchi de pensule adevărate într-o cutie adevărată de tinichea, etc., — este o imitație, o copie în alt material a unui obiect înșelat în funcțiile sale, etc.,) și imitația „cu mîna liberă", se poate trage concluzia că în ambele situații trebuie să se impună „prezența de nesuprimat a lucrurilor". Dar în ambele situații acest element apare însoțit de o „corecție" intelectuală. În cazul realismului reproductiv, „con-

textul" este evident, relațiile sînt, în general, previzibile la nivelul platitudinii și al locului comun; adică, mistificarea continuă, trecînd de la obiecte la relațiile dintre obiecte, etc.

În ipostaza pop poziția față de deformare și stilizare, față de fărîmarea și lichefierea lumii, a materiei și a formelor, se manifestă prin intermediul unei operații intelectuale mai complexe, nelipsită nici ea de „negativitate" (exasperarea elementului, în mod brutal vizual, spectacol, siglă, marfă, tendință de a sublinia „curiozitatea" și nu semnificația lucrurilor), dar care poartă totuși o propunere istorică și realistă mai largă, mai adîncă, mai consecventă cu lumea așa cum este ea, astăzi, în impasul ei actual.

Este un „context" nou care privește posibilitățile *de viață* ale artei și respinge, *de facto*, teoriile sociologico-mecanice ale morții artei. În acest sens propunerea pop (a cărei dezvoltare și ale cărei sugestii sînt în acțiune, așa cum se poate vedea din experiențele unor tineri artiști italieni, în special, și englezi; și aceasta demonstrează, printre altele, limita interpretării „naționale americane" a pop-ului și posibilitățile sale de legătură cu o istorie și o cultură), *deschide*, indică posibilitatea unei noi structurări a raporturilor umane, aceea de a da un sens uman noilor valori care ni se impun astăzi, care vin să facă parte din viața noastră și anume natura, sentimentele, tehnica, știința, noile posibilități de cunoaștere sensibilă, de percepție, de apropiere a formelor noi și a noilor perspective, fie în sensul pasiv, fie în cel activ al gîndirii și apercepției; dar și noile raporturi sociale și umane, legate de transformările raportului spațiu-timp, de alimentație, de modul de viață, etc., și în sfîrșit raporturile dintre clase și lupta de clasă.

În acest sens este pe cale să se dezvolte „noul" și de aceea semnificația și conținuturile sale sînt, în fond, cu totul altfel decît intelectualiste și spectaculare.

Am spus că deşi infirmată de multe elemente de „snobism" avangardistic (şi în aceasta constă cauza succesului său în unele cercuri mondene), arta pop conţine o propunere de realitate concretă, o invitaţie la a contrazice evadarea formalistă şi caracterul poetic al faptului de a „nu

Femei din Anacapri, 1952

spune" şi de aceea este avangardă adevărată, cu conţinut revoluţionar. Cred că a spune aceasta înseamnă mult: poate că înseamnă a spune prea mult (şi este posibil ca eu să las frîu liber speranţei).

Cele mai viguroase semne ale unei răsturnări de poziţii, după răsturnarea operată de Cézanne, sînt, după părerea mea, acelea care pot fi recunoscute în atitudinea pop.

Cu Cézanne a început problematica „valorilor plastice", care a continuat pînă ieri, inclusiv Informalul; astăzi pare că începe să se articuleze o altă serie de probleme. Nu prin contradicţie, ci în logica unei autentice dezvoltări dialectice. Aşa cum s-a întîmplat pentru Cézanne, noul nu ignorează vechiul, îl dezbracă de ceea ce este caduc şi, dimpotrivă, îl iluminează. Astfel încît astăzi nu este vorba numai de o ruptură care provoacă scandal, ci de o orientare spre înţelegerea a ceea ce s-a schimbat.

Ar trebui ca istoricul (şi criticul) să se oprească să mediteze asupra raportului de continuitate dintre o fază şi alta, dintre deplasările de atenţie. Procedeul prin negaţii succesive este normal în „practica" avangardei. De aceea este vorba de un parcurs care pare să se efectueze pe *orizontal* şi nu *dialectic*.

Ceea ce este sigur este faptul că previziunile, liniile dezvoltării prevăzute de diferitele cosmogonii critice au fost măturate în ultimii doi ani de ceva cu adevărat nou, care a readus discuţia la originile ei. Cred că în acest „nou" se inserează pop-ul.

„Informalul" sau „noua reprezentare a figurii" (şi de asemenea „neo-expresionismul" şi „neo-suprarealismul") sînt termeni acum lipsiţi de sens şi neabordabili fără plictiseală. Informalul avea aceeaşi rădăcină ca abstractul geometric, ca arta concretă sau „abstract-concretă". Din această pricină trebuia să piară, deşi a manifestat o nouă exigenţă (care aparţinea realităţii şi nu tendinţei) demistificantă. Şi este dificil astăzi să vorbim despre programe şi dezvoltări, deoarece asemenea

calcule sînt posibile numai pe baza unei metode care a fost pusă în criză, ca metodă, de către noile apariții.

Aerul proaspăt care circulă, năvala tinerilor în raport cu arta pop, fac să devină inutile diferitele proiecte. Într-adevăr, pe siajul „metodei" se ajunge, pe baza unei legi mecanice, la neconsolatele concluzii ale morții artei („soluția zero") adică la arta programată, cinetică, etc. Dar este vorba de un sector restrîns care nu modifică peisajul.

TACTICĂ ȘI STRATEGIE

Arta este unul dintre factorii raportului social și indice al unui astfel de raport, întrucît este capabilă să comunice, asemenea oricărei alte activități care aparține realității și mișcării ei. Voi fi totuși destul de prudent în identificarea tensiunii cu comunicarea, cu aceea care, pînă astăzi, este „căutarea unui limbaj".

Pînă în prezent o astfel de metodă de „avangardă" (în sensul istorico-artistic al termenului) nu a dus la altceva decît la o serie de profeții în lanț, una dezmințită cu regularitate de căutarea următoare. În ambianța unei activități revoluționare, sau, *tout court*, concrete, nu se poate proceda ca profeții, încercînd a determina „moduri" particulare, oricît de sugestive și provocatoare ar putea să ni se pară.

Trebuie să adăugăm faptul că de obicei asemenea moduri ni se par sugestive și provocatoare din punctul de vedere, de obicei inconștient, al „culturii" căreia îi aparținem și care față de o comunicare reală îndeplinește funcția de piedică sau de oglindă deformantă. Pentru ca o „căutare de limbaj" să aibă un sens în lupta de clasă, trebuie să-și găsească rațiunea în lucrurile înseși, și pentru aceasta să respingă *forma mentis* a „căutării".

În acest domeniu nu există nici o tactică, nici o căutare de moduri, ci capacitatea morală și

intelectuală a unui contact adevărat, cu toate riscurile de „catastrofă lingvistică" pe care le comportă necesitatea reală de comunicare. Și se înțelege că aceste catastrofe sînt astfel numai dacă sînt văzute dintr-un punct de vedere „cultural", format în prealabil și condiționat în structurile clasei conducătoare.

Odată pusă această premisă, sînt de acord cu necesitatea unei acțiuni colective care să plece de la un comportament coerent față de suprastructurile în vigoare. Pentru ca acest lucru să se realizeze este necesar caracterul concret politic și servesc prea puțin declarațiile preliminare care, după părerea mea, implică o metodă invalidată la bază.

Eu nu știu dacă realizez o strategie și cu atît mai puțin la ce punct al unei astfel de strategii se găsește munca mea. Nici nu cred justă altă „utopizare" decît aceea care privește munca și raportul dintre propria conștiință morală și revoluționară și munca proprie.

1968

Problema actualelor structuri artistice nu se poate pune astăzi decît în termeni organizatorici, strict democratici.

Sau expozițiile se resemnează să devină vagoane în care să fie posibil să se prezinte operele pictorilor care trăiesc în Sardinia, sau în Puglia, în Lucania sau Cadore, sau se destinează singure morții albe, morții prin exces de aristocrație, de eleganță, etc.

Singurul mod de a combate jocul mercantil este acesta, nu există altul.

Nu se pot combate efectele fără a înfrunta cauzele. Ce sens are să combați puterea mercantilă la Bienala de la Veneția, de la Kassel sau de la São Paolo, atunci cînd, pentru a exista, pentru a se face simțite, îmbinarea dintre căutările de curent, de direcții de lucru, de cercetări și propuneri critice trebuie în mod necesar (într-o societate ca aceasta) să intre în angrenajul grupurilor mercantile?

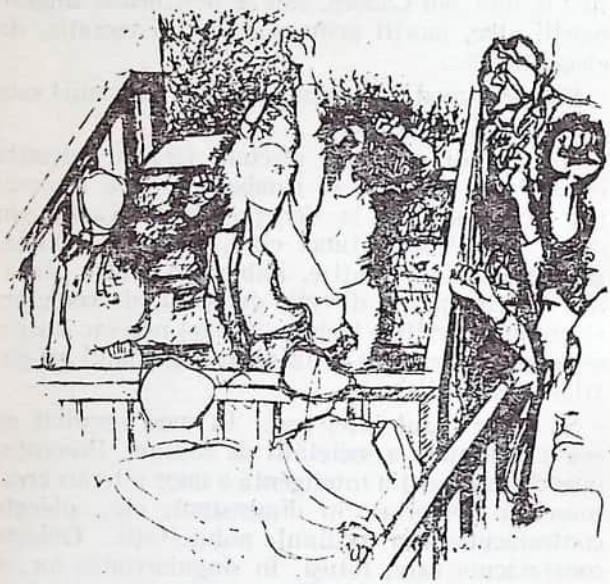
Să luăm cazul artei pop. În mod implicit ea era o denunțare a societății de consum. Prezenta, uneori, intervenția inteligentă a unor alterări creatoare, în material, în dimensiuni, etc., obiecte contrafăcute din ordinul publicității. Obiecte contrafăcute care, totuși, în singularitatea lor, se prezentau ca imagini. Dar imediat ele au intrat în *zona* posibilității de reproducere.

Deşi rămîn valabile raţiunile fundamentale, cazul este acum diferit de acela studiat de către Benjamin. Deoarece o portocală din material plastic de Warhol se poate reproduce ca atare în zeci de mii de exemplare. Nu mai este un obiect reprodus, este acelaşi obiect.

Nu mai este vorba de o imagine transformabilă în marfă ci de identificarea imaginii cu marfa.

În acest moment ciocnirea dintre produs şi consum este la nivelul nasturilor, al cataramelor, al oricărui obiect de consum. O imagine, deci un unicat, dobîndeşte aceeaşi instabilitate formală ca obiectul de consum.

Gillo Dorfles constată aceste lucruri cu un surîs inefabil. Chiar şi terminologia îi denunţă întregul vechi pozitivism care există în gîndirea sa....



Proces politic, 1969

Pozitivismul și spiritualismul sînt rele amîndouă. Dar Dorfles ne copleșește aici folosind, din abundență, terminologia idealistă, pe de o parte (plăcerea estetică, etc.) și cea husserliană, pe de altă parte. Rezultatul este înspăimîntător: este *constatarea surîzătoare*. Bine: dar nu este îngăduit să ne oprim la *constatare* în vremea *contestației*. Nu mai este îngăduit. Ea este privită astăzi ca un delict, ca o crimă.

MARCEL DUCHAMP

A murit Marcel Duchamp și moartea sa a fost trecută aproape sub tăcere; cel mult zece rînduri de necrolog în vreun săptămînal. Și totuși era vorba de unul dintre oamenii cheie ai avangardei istorice și singurul, printre aceștia, care a avut o influență determinantă asupra căutărilor aceleia care a fost numită noua avangardă. Dimpotrivă s-ar putea spune că o asemenea influență, deși în mod indirect, s-a desfășurat și se desfășoară cu o amploare fără egal tocmai în acești ultimi ani și ultime luni.

Am avut ocazia să-l întîlnesc într-o după-amiază în casa pictorului Barucchello unde am rămas împreună la masă pînă tîrziu. Cunoașterea trecutului său, cunoașterea operei sale, răscolirea faimoasei sale valize, acum cîțiva ani, la Paris, în casa lui Tristan Tzara, nu ar fi fost poate suficiente și părerea despre extraordinara sa inteligență ar fi rămas o idee abstractă, dacă nu aș fi avut acea ocazie.

S-au spus multe lucruri despre inteligența și caracterul inuman, distrugător al personalității sale. Dirija de la distanță, dărîma de la distanță, șezînd și fumînd în fața unei table de șah.

Ca un bigot sau ca un doctor Faust, înarmat numai cu inteligența și cu ironia cu care lovea în tot.

Șezînd în mod comod, fără să facă nimic în aparență, dirijînd realitatea. Nici un romantism

în el, nici un suprarealism, nici un expresionism: o inumană prezență destructivă.

INTOLERANȚĂ

Îl întîlnesc pe Tano Festa în colțul străzii Oca. Este un tînăr cu multe idei, generos din punct de vedere intelectual și uman. Puțin viclean din punct de vedere intelectual, nu a reușit să facă saltul prescris, deși există mai multă autenticitate în propunerile sale decît în elegantul spectacol al atîtor altora. Tano nu este „elegant", nu reușește să fie chiar voind acest lucru, dar în fond stă cu plăcere împreună cu cei spilcuiți.

Îmi povestește că a primit un pumn de la pictorul Turcato numai pentru că a vorbit de bine despre unele desene ale mele expuse la Medusa. Rîdem împreună.

Această poveste a traducerii în violență fizică a unei intoleranțe culturale (admițînd că este corect cuvîntul cultural) nu este un lucru nou. Acum cîțiva ani, încă sub fascism, dragul meu prieten Arturo Massolo, care susținea teze revoluționare și insurecționale, a fost pălmuit de Gianni Guaita care, în discuție, susținea „nonviolența".

Cîntărețului Mimmo Modugno, care este un om destul de simpatic, simplu și generos, i s-a întîmplat acum cîtva timp, într-unul din „saloanele marcante" ale mondenității culturale romane, să capete, din cauza mea, un pumn în ochi de la soția înfuriată a unui pictor mediocru. Modugno avea un spectacol la televiziune și și-a petrecut noaptea cu un biftec pe ochi.

Puțin a lipsit ca pentru pictură să nu se recurgă la mijloace violente. Pare de necrezut că pictura mea a fost aceea care a deșteptat instincte violente. Acest lucru s-a întîmplat impresioniștilor, futuriștilor. Dar astăzi, cum se poate să mi se întîmple mie? Nu spun că nu este credibil, în răsturnarea

practicii. Dar nu este o răsturnare a practicii, ci numai a modei și în plus a intenției de a „conserva" practica.

OSCAR PANIZZA

Este necesar să ne întrebăm care trebuie să fie aprecierea unei opere, de pildă ca aceea a lui Oscar Panizza (*Il concilio d'amore*). O operă care, desigur, nu poate fi inclusă în schema avangardei, dar care, în naivitatea ei, în însuși manierismul ei, este cu atît mai desacralizantă, mai demistificatoare decît atîtea actuale demistificări lingvistico-formale.

Opera lui Panizza, scrisă în 1895, dezgropată în cursul acestei primăveri la Paris, nu a fost numai luată în rîs de critica clericală și de „dreapta", ci și condamnată pentru „stilul" și pentru concepția ei romantică tardivă, de o parte a celei mai rafinate pături intelectuale de stînga pentru care *Il concilio d'amore* este un muzeu.

Despre Panizza știam, din tabloul cu care l-a omagiat George Grosz, numai că a fost un poet anarhist care a murit nebun în 1921.

Nu există în opera lui O.P. „demolări" structurale și cu atît mai puțin acea transformare (transformism) a neangajării în angajare. Este o operă violentă, crudă, satirică, ofensivă prin conținutul ei, prin ceea ce spune. Și de aceea jignește, chiar și astăzi, într-o vreme în care profanatorii profesioniști nu jignesc pe nimeni („Sexul", la O.P., este în funcție profanatoare *directă*, nu marcusiană.)

W PANIZZA!

HOKUSAI

„Curgerea vieții" sau „stagnarea morții"?

Hokusai era un fiu al poporului și a fost primul
 care a rupt cu caligrafia pictorilor-nobili. Era

un pictor popular. De aceea a plăcut atît de mult lui Van Gogh (Hokusai nu desena caractere, ci persoane, animale, plante), un alt pictor popular. Școala sa se numea „Curgerea vieții".

„Acesta nu este infernul, este o stradă; aceasta nu este moartea, este o tejghea cu fructe" (F.G. Lorca).

Dacă nu altceva, artiștii pop au înțeles măcar aceasta. Poate grosolănia lor aparentă conține ceva de natură să ne ajute să ne eliberăm de existențialismul morbid și artificial în care mulți tineri cred că trebuie să se adîncească.

NOI INSTRUMENTE DE DISCUȚIE

Acei tineri din Paris care au pus la intrarea galeriei lor de artă o fotografie mare a lui Descartes în locul rogojinii, pentru a putea fi călcată în picioare de toți, au precedat cu cinci sau șase ani acel grup de tineri scriitori care au alăturat, pe un ecran, capul unui maimuțoi de capetele artiștilor contemporani, și unul și celelalte fiind imagini ale preistoriei.

Nici unii nici ceilalți nu au făcut ceva în plus și nici diferit de ceea ce făcuse în 1920 Picabia, care a asociat portrete de Cézanne și Rembrandt cu o maimuță.

(În 1920, avînd opt ani, am ignorat evenimentul. Am putut lua cunoștință de el doar în 1932.)

PAPAGALII ȘI SFINXUL

Zece sau douăzeci de pictori îl omagiază pe Beloiannis. Scandal! Artă sub dictatură! Dar dacă o sută sau două sute de pictori se inspiră, unul după celălalt, din chipul lui Kennedy sau al Marylinei, e foarte bine.

(Mă întinerește să mă gîndesc la „bonhomme"-ul Dali care nu cerea voie nimănui atunci cînd, în 1939, a pictat-o pe Shirley Temple în chip de sfinx sau, în '33, imaginea lui Lenin pe claviatura unui pian.)

1969

În îndepărtatul '47, la Wroclaw, un prieten scriitor rus, care a sfîrșit apoi în mod tragic, mi-a spus că soldățelul sovietic care s-a cățărat pe acoperișul cancelariei pentru a înfige acolo drapelul roșu, a făcut o operă de cultură mai importantă decît Sartre și Hemingway (a spus exact aceste nume).

M-am gîndit la această convorbire citind ceea ce semnalează Arcangeli referitor la fraza pe care i-a spus-o un student: „Adevăratul *artist* de astăzi este Ché Guevara".

Astfel la Berlin, acum cîteva luni, într-o adunare, s-a spus că adevăratul filosof este Rudi Dutschke și nu Marcuse sau Adorno. Sînt fraze care se aseamănă, prin ceea ce le îndeamnă să fie pronunțate (deși fraza lui Fadeev se referă la cultură, nu la artă).

Desigur, victoria asupra nazismului a fost un act de cultură și o condiție de cultură; chiar dacă oroarea și ipocrizia, colonialismul, rasismul și imperialismul nu s-au terminat și acel război nu a eliberat lumea de vechile sale plăgi. Și un anumit drapel roșu pe Reichstag, asasinarea lui Guevara, a lui King, atentatul împotriva lui Dutschke, asasinarea lui Malcolm X, a lui John și Bob Kennedy sînt etape, trepte particulare ale „saltului calitativ". Într-adevăr, nu există, nici
 nu poate exista o răsturnare *interioară* a practicii,

pentru că aceasta este interioară și exterioară în același timp și nu este vorba de a recupera fragmentele unui echilibru pierdut, ci de a genera un nou echilibru.

Mi se pare zadarnic și inutil a încerca găsirea unor puncte de plecare pentru o recuperare.

Dacă există un element sigur în actuala situație de revoltă a omului, este faptul că nu există nici un „model" de imitat, nici de departe, nici de aproape. În artă, ca și în politică.

Un model poate să fie valabil numai acolo unde a fost transpus în viață, în condițiile particulare în care a fost transpus în viață. Dar o filosofie care nu are caracter universal este o filosofie defectuoasă, parțială: este o „deformare".

Și nici măcar nu este vorba de a *născoci* „potențiale" de schimb pentru o clasă muncitoare „integrată" și de aceea mai puțin revoluționară.

Deoarece Marcuse indică două potențialități generice, „lumea a treia" și „intelectualii", potențiale care au un sens, unul atunci cînd va fi rezolvat problemele naționale, mult dincolo de socialism și celălalt care există numai atunci cînd este susținut de clasa muncitoare, singurul rezultat al „reviziei" sale este faptul că el descalifică clasa muncitoare, fără a-i substitui o forță revoluționară nouă sau un complex de forțe sincrone (sau sincronizabile).

Guevara spune că intelectualii ar trebui să se autosuprime ca „clasă" și toți știu că „intelectualii", ca și „tinerii" sau ca și „preoții", nu sînt o clasă. Și Marcuse încredințează unei entități diacronice, care este aceea a intelectualilor, o sarcină pe care clasa exploatată (sincronică) nu a reușit să o îndeplinească, nici măcar acolo unde are puterea.

În definitiv, revoluția este cea care sincronizează diferitele „potențiale", cu condiția ca diferitele potențiale să aibă forța de a ajunge la revoluție.

Asupra unui ultim punct aș dori să exprim o părere. Societatea capitalistă „avansată", societatea libertăților maxime, a democrației totale

Ştiuletc, 1959

şi a bunei stări se guvernează cu anarhia, cu delictul, înţeles ca o compensaţie a tuturor expansiunilor pe care le îngăduie.

Această anarhie nu se combate prin anarhie, nici cu visul creştinesc al non-violenţei. Violenţa şi non-violenţa sînt două feţe ale aceleiaşi monezi sterile, moneda conservării.

ARTĂ – MARFĂ – PUTERE

Nu mi se pare atît de evidentă, cum ar putea să rezulte din scrierile referitoare la Artă-Marfă-
331 Putere, legătura dintre „renunţarea" de a produce

obiecte care pot deveni marfă, așa cum se întîmplă astăzi (și nu se poate întîmpla altfel) și imboldul spre conținuturi politice. Fie pentru că renunțarea, așa cum este exprimată astăzi, poate deveni ea însăși o marfă, sau conținuturile politice, atunci cînd sînt exprimate în opere, în obiecte sau spectacole, devin și ele o marfă.

O asemenea „renunțare" se manifestă printr-o înstrăinare lingvistică ce se declară revoluționară prin materialele (sărace) pe care le folosește, printr-o gestualitate de surogat care se transformă în alte activități, care răspund pe deplin legilor economiei de consum. *Operei*, obiectului periodic i se substituie un *spectacol artistic*. A expune un sac de cărbuni, un papagal, a împacheta un golf, a acumula margarină în colțurile unei camere este, în aparență, o „renunțare"; în realitate, chiar dacă micul golf împachetat de Christo nu este un obiect vandabil, stînjenul de lemn, o jumătate de chintal de margarină sau papagalul au prețul pieței, ca marfă, și nu un preț ca operă de artă. Într-adevăr, nu se poate înfășura în hîrtie un cal sau o cameră și să o iei cu tine (nici moștenitorul unui colecționar nu le poate trimite la o licitație), cu atît mai puțin un mic golf, chiar dacă este împachetat, sau siajul bărcii cu motor. Totuși, fiind idei de acțiune și spectacol pentru o elită determinantă, sînt perfect absorbite, integrate de către o societate de profituri și de idei, *finanțate* de această societate prin intermediul instrumentelor tradiționale: muzee, universități, institute de cercetări, complexe industriale.

De aceea este evident că dacă forma mărfii este abolită, îi rămîne neatinsă esența.

Semnificația de marfă este, dimpotrivă, exaltată în mod paradoxal, întrucît consumul unei astfel de mărfi privește grupuri extrem de selecționate și dispuse la o desfătare intelectuală de un anumit tip.

Dacă dorim să asociem renunțarea cu o exigență socială (și nu cu o epuizare de posibilități culturale și creatoare care impun pe cele noi găsite) ea nu poate să consiste decît în renun-

Pereche, 1969

țarea definitivă la activitatea artistică. Nu se poate *renunța*, înlocuind o „activitate artistică" cu o altă activitate artistică. A renunța la a crea obiecte, substituind acestei practici „creativitatea" (actul de creație) în abstract, nu înseamnă deloc renunțare. Cine ar dori, în mod coerent, să înfrunte această problemă, ar trebui să renunțe (sau să suspende) în mod efectiv la orice acțiune artistică. Și de aceea să *nu expună* cărbune în locul unui tors de femeie, sau margarină în locul unei naturi moarte. Să nu se servească de muzee, galerii, piețe comerciale, reviste de artă, critici de artă, de esteticieni, etc.

Deoarece acesta este vechiul circuit al pieței, al artei care se cumpără, se vinde, se revinde, se expune în muzee, despre care se discută, se fac teorii.

Lucrurile stau la punctul lor de plecare. Şi, într-adevăr, o mare parte dintre artiştii care îşi pun aceste probleme găsesc mijloacele pentru a duce mai departe o asemenea activitate înlocuitoare, dar şi suprastructurile în mişcare, aşa-zise de „opoziţie", cercurile culturale de avangardă, comunităţile democrate etc.

Nici măcar nu este suficient a constitui, nu spun o renunţare, ci un real mic pas înainte spre o definiţie istorică a funcţiei artei, abolirea „memoriei" ca producătoare de marfă sau ca „schemă a transformării mărfii în obiect de colecţie" (W. Benjamin, citat de Del Guercio) şi substituirea operei care, deşi trăieşte în prezent, condensează „o mie de ani", nu opere (deoarece este mereu vorba despre *opere*) care în loc să ne constrîngă să ne amintim trecutul... implică o sistematică reducere a timpului la fracţiuni de secundă (R. Smithson, 1966).

Mi se pare că în aceste afirmaţii nu există obiect de discuţie. O *operă* nu constrînge la nimic: ea este vie în măsura în care cel care a creat-o a încărcat-o cu viaţă.

Pictura impresionistă (şi cea care a urmat) operase o reducere a prezentului prin intermediul unei serii întregi de foarte costisitoare (şi curajoase) excluderi. A exclus tocmai *memoria* şi apoi naraţiunea, precum şi expresia psihologică (a picta capul ca pe un măr, iar braţul ca pe burlanul unei sobe). A precizat oare aceasta o funcţie? Desigur: a dat societăţii născută din revoluţia de la '89 o lume de imagini ale vieţii sale. Naşterea fotografiei nu a speriat pe nimeni. Dar acum o sută de ani pictorii nu s-au preocupat de acest lucru deoarece erau funcţionali în societatea lor. Ajutau o societate să se vadă pe sine însăşi, în mod permanent şi de aceea să se cunoască, în afară de faptul de a se vedea, să existe.

Totuşi, burghezia victorioasă a respins-o timp de decenii, pînă cînd a reuşit să şi-o însuşească şi să traducă funcţia în marfă şi la un preţ foarte ridicat. Dar acest lucru nu a distrus funcţia; numai că timpul care a trecut între producerea

operelor care funcționau și transformarea lor în marfă a făcut să se nască alte probleme; clipa era fugitivă și fugea, realitatea era în mișcare și omul cerea artei încă ceva în plus.

Dar aceasta este în întregime o divagație și problema nu constă în opoziția dintre folosirea memoriei (producătoare de marfă) și reducerea timpului la fracțiuni de secundă. Ceea ce contează este întrebuințarea care i se dă; forțele societății sînt acelea care acționează asupra operelor.

Atunci cînd pentru *a nu face se face*, atunci cînd se operează o substituire de limbaj sau de metodă, nu se ajunge nici măcar să se atingă miezul problemelor.

Pentru cel care crede cu adevărat în renunțare, nu rămîne, deci, altă substituire decît aceea a trecerii de la un plan de lucru la altul. Dacă se renunță la artă pentru o idee revoluționară, nu rămîne altceva de făcut decît adîncirea cu totul în miliția revoluționară.

Dar trebuie să ne întrebăm: este adevărat oare că o renunțare este astăzi revoluționară? Poate să fie pe plan psihologic și individual. Și în acest caz este demnă de tot respectul.

Eu sînt un specialist-artist, adică un specialist inutil, ca acela care ar construi astăzi diligențe. Și atunci îmi pun munca mea în serviciul a ceea ce consider mai util. Ca acela care în Evul Mediu se consacra carității, etc.

În anii '43—'44—'45 această renunțare a fost impusă de situație. Am încetat să fim pictori, arhitecți, muzicieni, am uitat că sîntem specialiști și am devenit (mulți dintre noi deveniseră deja) combatanți. Trebuie să spun, incidental, că în pauze, în nopțile lungi de camuflaj, cînd nu trebuia să ieșim, în tăcerile pe care le îngăduia războiul, ca Apollinaire (*Ah que la guerre est jolie*...) simțeam caracterul nostru specific și așterneam ceva pe o pagină.

Dar atunci cînd Troche spune, pentru a încheia, că anti-arta a derivat din piața comercială (din societatea de consum), întocmai ca și „arta", el

admite că nu există posibilitatea de a scăpa decît prin ceea ce un produs artistic spune și continuă să spună, oricare ar fi trecerile de proprietate și profiturile respective...

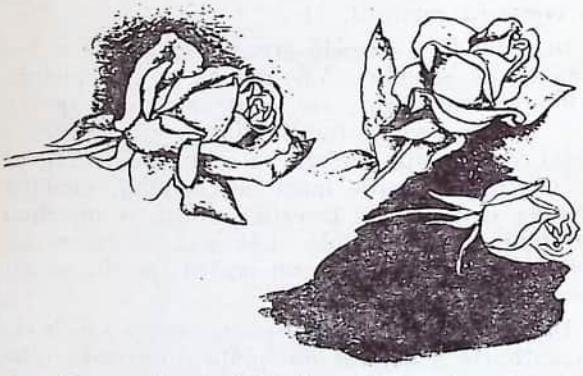
POUR LE RÉALISME

„Realismul" s-a dezvoltat odată cu burghezia, spune Fischer. Dar cînd el afirmă acest lucru se referă la o anumită interpretare „istorică" a realismului, adică la realismul burghez.

Toate societățile, care într-un moment istoric dat își asumă funcții de avangardă, au fost purtătoare ale realismului lor.

Toate momentele istorice care văd nașterea unor idei noi exprimă un anumit *realism*. Astfel Giotto și începutul Renașterii, astfel Caravaggio în criza Renașterii, astfel pictura olandeză cu Brueghel, astfel David și Courbet.

Dar nu este vorba niciodată despre *același realism* și nu mi se pare că Garaudy ne ajută lărgind hotarele realismului sau suprimîndu-le de-a dreptul. În acest caz de realism fără limite, termenul însuși de realism își pierde semnificația. Dacă este adevărat totuși că realismul modern se naște în zona socială a burgheziei, trebuie totuși notat că și socialismul modern se naște în aceeași



ambianță și de asemenea este adevărat că realismul modern, a cărui paternitate poate fi atribuită, cu suficiente motivări, lui Courbet, se naște odată cu izbucnirile socialiste în cadrul societății burgheze (Comuna din Paris, etc.).

Realismul este *instrumentul adaptat* momentelor progresiste ale umanității, dar poartă în sine și echivocuri și pericole.

Aici sînt negative „consecințele" tendințelor realiste, ale platitudinilor naturaliste, perfecționismul, etc.

Ceea ce trebuie respins la Fischer este tendința sa de a accepta propunerile realiste „în negativ". Că vitalitatea sa constă în „negarea a ceea ce este stabilit" și că în același fel, descoperirea unei noi realități constă în negarea a ceea ce este stabilit.

INTELECTUALI

Primul lucru care trebuie definit cu cea mai mare claritate posibilă este funcția „intelectualilor". A contesta politica însemnează a contesta cultura legată de structurile politice contestate. Dar acest lucru nu se poate întîmpla decît prin intermediul unei poziții reale, concrete a intelectualității, așa cum și-o reprezintă astăzi.

Cred că nu mai există poblema unei intelectualități de stînga, sau mai puțin...

O revoluție de „intelectuali" nu are sens astăzi, a avut unul între anii 1905 și 1925, și nu mai tîrziu, prin intermediul unui proces care a fost, în același timp, încetinit și maturizat de primul război mondial.

Dar viziunea unei „clase" intelectuale (și știm bine că intelectualii nu sînt o clasă) sau a grupurilor intelectuale, pe care unii ar dori să le facă să-și asume caractere și funcții de clasă, în așa fel încît să le propună ca forță de schimb a clasei muncitoare, este cu mult mai antiistorică și mai funestă pentru soarta revoluției, decît se poate imagina.

Cultura are un singur mod de a continua să trăiască, acela de a se transforma, de a-şi pierde autosatisfacţia, de a deveni altceva. Trebuie să-şi răstoarne propria metodă de a fi instrumentul care explică realitatea lăsîndu-se, dimpotrivă, să fie ea explicată de realitate.

Din această cauză sînt eu bănuitor, ba chiar sincer terorizat de întreaga îndrumare a actualei critici, care este îndreptată cu totul spre interpretarea faptelor. Procedînd în acest fel, critica a contribuit în mod sensibil la modificarea procesului de situare a aproape tuturor direcţiilor de cercetare contemporană.

IV.

SCRISORI EXPEDIATE ŞI NEEXPEDIATE

LUI MARCO VALSECCHI

21 aprilie 1959

Prea iubitul meu Marco,

iată că sporadic şi pe apucate sîntem pe cale să începem o corespondenţă. Şi Dumnezeu ştie dacă îmi face plăcere şi dacă întîlnirile, atît de scurte ca şi scrisorile, sînt astăzi necesare. Totuşi este mai bine să ne vedem şi să ne vorbim. Dar, practic, mai greu.

Nu voiam doar să te invit cu scrisoarea mea, ci să contribui împreună cu tine la o înţelegere privitoare la *adevărul lucrurilor*, în afara acelei „sociabilităţi" care, dacă vrem sau nu, ne înlănţuie pe toţi şi ne îndeamnă să luăm o hotărîre în orice chestiune, nu pe baza *faptelor*, ci mai degrabă pe cea a *situaţiilor critice*, care sînt adesea oglindă nu a adevărului, ci a *situaţiilor artificiale*, etc. Chestiunea referitoare la Galeria de Artă modernă are, aşa cum este clar, două faţete: una pozitivă, pentru care trebuie să-i mulţumim lui Palmina şi care priveşte „caracterul său activ", proiecţiile, expoziţiile, etc., şi o altă faţetă care priveşte caracterul monden, sectar, neştiinţific al *metodei* sale de activitate.

Cît vrei să conteze miniştrii? Preti nu ştie
339 nimic şi Terracini nici atît. Politicienii stau cu

ochii închiși timp de decenii, ignorînd și disprețuind arta și apoi, cînd îi deschid, văd „saci peticiți". Dar tu știi bine și eu știu și știm cu toții că adevărata chestiune nu este aceasta — chestiunea constă în acea limită de incompetență care nu trebuie să fie depășită; nu mai pot fi răbdate diletantismul, superficialitatea, frazele goale, vorbirea la întîmplare despre pictură și sculpturi făcute la întîmplare, a lovi în partid aproape totdeauna, a nu înțelege că T.S. nu este un pictor mai bun decît A.P., că trăim astăzi într-o lume în care pictorii își schimbă maniera în fiecare an, urmînd ultimul strigăt al modei, că *o orientare a culturii nu se poate baza* pe fenomene atît de precipitate și de contradictorii, etc., etc., etc. Să argumentăm ceea ce se întîmplă? Desigur! Dar se întîmplă și altceva și poate, cu vremea, mai puțin labil și provizoriu decît această cursă disperată și lipsită de convingere.

Nu mai este vorba nici măcar de Galeria de Artă Modernă, nici nu este vorba, este clar, de abstracționiști și figurativi. Este vorba să stăvilim această impetuoasă cursă spre nimic, care nu mai are nici măcar meritul judecății, al experimentării, al căutării. Privește-l pe C. astăzi și pe același C. numai ieri; și pe C. doar alaltăieri; privește-l pe B. astăzi și ieri, privește, privește, privește. Citește-l pe Tapies și incredibilele sale prefețe, citește-l pe Mathieu și uluitorul său articol din „L'Oeil".

Tu îmi vorbești despre Argan și despre articolul său. Bine, dar ce spune Argan? Care este esența gîndirii sale? De ce Dubuffet este figurativ? De ce *uneori* reconstruiește imaginile preistoriei omului sau a copilului? De ce atunci cînd trebuie să indice un nume italian (și numele nu este unul singur) se refugiază într-o frază elegantă în care îl confundă pe Orozco cu Siqueiros? De ce îi este îngăduit să fie neprecis atunci cînd vorbește despre mexicani?

Deoarece chestiunea s-ar pune numai între artiștii care *„se întorc pocăiți la turmele conformismului"* (cine sînt apoi acești artiști?) și aceia

care *„caută să depășească zidul sunetului abstractului pentru a intra într-o nouă și diferită dimensiune figurativă"*. Abstractul este deci un zid al sunetului? Și apoi cine-l asigură pe Argan că este vorba despre un asemenea proces? Dubuffet, pentru a cita un nume indicat de el, a efectuat cumva procesul opus, deoarece operele sale cele mai abstracte sînt ultimele și la fel Fautrier (considerat, se înțelege, figurativ de către Mathieu!). Adică *„ar fi încercat*, din întîmplare, *să depășească zidul sunetului figurativ*!"

Dar nu se poate discuta cu termenii de zid al sunetului. Eu nu mi-am pus niciodată problema în spațiu, ci într-o dimensiune mult mai intimă, interioară, ca un fapt între mine și tine, între mine și ceilalți oameni, între mine și real, între mine și ceea ce văd, ce cred, ce simt, ce percep, ce iubesc, ce disprețuiesc, ce aleg, etc.

Auzind anumite afirmații nu mă simt deloc consolat, dragul meu Marco: cred că nici tu, nici eu, nici altcineva nu se gîndește la un paște al „pictorilor buni" dincolo de zidul sunetului. Faptul că pictorii buni sînt buni în orice condiție de tendință este un lucru evident, pe care-l resping numai bătrînii încăpățînați și obtuzi ca Venturi; dar nu acest lucru contează; nu această constatare este aceea care poate învinge imobilismul. Imobilismul care este rezultanta acelei curse precipitate (în teroarea de a nu reuși să fim după ultimul strigăt al modei); care i-ar răsturna pe toți, dacă nu altfel decît respingînd artistul spre zonele melancoliei, ale decepției, ale singurătății.

Dictatura artei abstracte există. Și la Galeria de Artă Modernă această dictatură stă în picioare. Dacă ar fi existat dictatura opusă, aș fi denunțat-o cu aceeași fermitate. Și am spus-o, împotriva lui Maraini, cu opere, cu cuvinte și acțiuni. Și nu pentru că atunci am fi fost mai „avangardiști" decît astăzi.

Vreau să spun că Galeria de Artă Modernă este un reflex, un efect, rezultatul unei metode ne-
 științifice de cercetare a realității, rodul unei mode

trecătoare, al unei euforii care a cuprins multe persoane, al unei manii care, în cazurile cele mai bune, corespunde unei spaime, unei incertitudini.

Recitește, te rog, pe Tapies; recitește-l pe Venturi, recitește-l pe Argan, vei vedea ce infern iese, ce confuzie de teze, de valori, de *ideologie*.

Deoarece tu ai fost unul dintre aceia care au intuit întotdeauna aceste pericole — îți spun că nu mai este vorba de a fi alături de „una dintre părți", de a încheia o alianță, etc.

Pot eu vreodată să închei o alianță cu Preti? A fost o ironie răutăcioasă a lui Venturi aceea de a scrie că eu mă aliam cu Preti atunci cînd, în glumă, îl asiguram împotriva afirmațiilor lui Argan, după părerea căruia *arta abstractă* ar fi fost arta *ideologiei social-democrate*! Dar ce, sîntem oameni de mîna a treia? Este vorba de o dezbatere onestă, de competență, de a gîndi cu mintea proprie, de a medita, nu de a trage cu urechea; de a avea curajul să fim *moderni*, adică de a curăța arta modernă de rușinile de care este plină, pentru că valorile adevărate, abstracte sau figurative, ies la suprafață în lumina adevărată. De aceea este vorba și de a ne bate pentru propriile idei, fără a trece drept cretini, de a putea avea încredere în lume și în viitor, fără a crede, în mod ineluctabil, în distrugerea lumii în decurs de cincizeci de ani.

(Am avut în mînă un manuscris al unei americance nebune, Jone Robinson, care a fost prietena lui Wols în '46—'47. Redă aici, se pare cu exactitate, fraze și afirmații ale lui Wols și dă multe amănunte despre viața lui. Totul este foarte dureros și terorizant.)

Să avem curajul de a fi moderni, spuneam, adică *a nu ne teme de a nu fi moderni*.

Aceasta este prima condiție pentru a fi moderni cu adevărat. În prezent lumea artei este împărțită între cei care cred și cei care nu cred în viitor. Disputa astfel pusă este destul de dramatică. Să o tratăm astfel cu profundele (și plătitele) rațiuni, dintr-o parte și din cealaltă. Chiar și

disperații și sinucigașii iubesc viața, dacă sînt cu adevărat disperați!

Iar eu am respectat (și înțeles) întotdeauna pe cel care plătește, deoarece eu am plătit și plătesc și vreau să plătesc.

Scuză-mă pentru această scrisoare fluviu în care nu ți-am spus nici măcar a mia parte din ceea ce aș fi dorit să-ți spun.

RENATO

LUI GILLO DORFLES

18 octombrie 1960

Dragul meu Gillo,

am citit articolul tău referitor la „Aut-Aut" și nu înțeleg să-i discut tezele, cu care eram la curent, inclusiv ultima (recentă chiar și pentru mine) a reluării „reprezentării figurate". (Și totuși nu pot să nu subliniez enormitatea de *a acorda* figurii umane un „*drept de azil*". Am ajuns oare chiar aici? deci ciclul începe să se închidă și reinventăm roata?)

Dar scopul acestor rînduri nu constă în aceasta și nici în alte chestiuni generale și de orientare.

Eu mă revolt, deoarece este în mod obiectiv o falsificare atunci cînd tu spui că eu aș fi „cel mai mare reprezentant, la această Bienală, al realismului socialist". Cel mai mare reprezentant? Eu sînt *singurul* și a fi cel mai mare într-un asemenea caz înseamnă foarte puțin!

Tu însuți admiți că la Zigaina nu mai există nici o urmă de realism (cel puțin în jumătate din expoziția sa).

În afară de aceasta, aș fi dorit să fi spus în mod critic și nu doar să fi enunțat într-o formă schematică și „după ureche" în ce și de care lucru anume m-am îndepărtat, și încă în mod *remarcabil*!

Înțeleg să afirm că nu m-am îndepărtat de nimic, că sînt mai obiectiv decît înainte și faptul

că eu am astăzi curajul să-mi nutresc ideile, să le duc mai departe, împotriva modei, împotriva pieței comerciale, împotriva tuturor, ar trebui să fie obiect de considerație și respectuoasă examinare și nu de lichidări preconcepute. Am dreptul, cred, să refuz să fiu un caz util pentru a demonstra dispariția ideii figurative, tocmai atunci cînd, nerămînînd pe loc, îi confirm valabilitatea. Deoarece nu se observă nici o urmă de capitulare, nici în munca mea și nici în ideile mele.

Faptul că tu observi, ca și alții, că „reprezentarea figurată" posibilă astăzi este doar un alibi, vag antropomorf, al unor tablouri de Dubuffet (desigur nu al texturologiilor sau al planimetriilor sale spațiale) sau de De Kooning, es'e un lucru care reflectă o altă fațetă a fenomenului.

În legătură cu aceasta ar fi util de știut în ce sens urmează să fie înțeleasă „reprezentarea figurată" a unui Cesar, de pildă, dacă de la pești — insecte — broaște rîioase *figurate* (dar de ce să nu spunem *figurative*?) el a ajuns dintr-o dată la „automobilele presate" de la ultimul „Salon din Mai". Adică, care era conținutul moral al acelei „reprezentări figurate", semnificația ca ipostază, dacă o trecere la opusul său a putut să survină în mod atît de rapid și de inofensiv.

Repet că o discuție *critică* cu tine depășește astăzi, aici, intențiile mele. Probabil ar exista multe lucruri de spus și îmi doresc ca într-o seară liniștită, la Milano (sau la Velate, dacă vei voi să vii să mă vizitezi) sau la Roma, să ni le spunem. Ceea ce voiam să-ți spun, deoarece m-ai provocat, este faptul că atitudinea ta de lichidare și de refuz nu este critică, deoarece este esențialmente pasivă, față de o realitate de căutare, care prin însuși faptul de a ști să meargă înainte, de a nu fi fost ștearsă din peisaj, de a conduce chiar pînă la interpretări forțate, își demonstrează vitalitatea (împotriva căreia bineînțeles se poate discuta și chiar trebuie), dreptul său, nu de azil, ci de cetățenie, în domeniul culturii și al artei.

Plajă, 1954

Prefer să spun prietenilor întotdeauna ceea ce cred, în mod direct, și de aceea ți-am scris. Și de aceea rămîn, crede-mă, din toată inima, al tău

RENATO GUTTUSO

P.S. Revista în care scrii, dealtminteri, îmi pare că în materialele lui Enzo Paci, contrazice o teză atît de pacifică ca aceea care apare în articolul tău, dar dimpotrivă pune problematica în termeni mult mai puțin restrînși, desigur nu la o dezbatere de poziții care se pot schimba între ele, deoarece provin dintr-un același punct de plecare.

Dezbaterea este astăzi mai adîncă decît este, în interiorul aceluiași fenomen, scurta dialectică între „gest" și „materie" sau, cum spune Brandi, între „semn și imagine". Și atacă rădăcinile însești ale omului de astăzi. Pentru ce să subevaluăm (ignorăm) această adevărată dezbatere? Și să ne limităm la aparență?

LUI ROBERTO LONGHI

22 noiembrie 1960

Dragul meu Longhi,

Îți scriu de la Londra, abia sosit, după un popas de două zile la Paris, unde am văzut faimoasa expoziție cu privire la *Sources* și altele mai mici, printre care aceea a „școlii de la Paris", cu adaosul secției de invitați italieni.

Pe scurt, despre această ultimă expoziție: francezii, cu preponderență figurativi, foarte slabi. Italienii, toți abstracționiști, cu excepția lui Morlotti-Cassinari-Francese-Guttuso. O expoziție urîtă, fără viață; partea italiană prost aranjată, mult mai puțin reușită decît la Marzotto, din cauza selecționării numelor și a operelor. Îmi par aleși în mod cu totul nepotrivit Cassinari și Francese. Foarte rău ales Birolli, foarte rău Spazzapan; un Vacchi pieptos, un Burri de fier, nesemnificativ ca invenție formală, între Poliakoff și Markoussis, de cel mai gratuit spațialism postcubist. Apoi trei Fontana, găuri, tăieturi și bolovani și, în sfîrșit, statuetele de tip spaniol, în ciment roșcat, de culori incerte și morocănoase. (Spinosa, Becchis, Carmassi.) Adaugă o prefață a bunului V. în ton oficial, diplomatic, lipsită de orice indiciu care să ilumineze caracterul și semnificația picturii italiene de astăzi. (Este adevărat că ar fi fost foarte greu să se prezinte o astfel de expoziție.)

Dar ar fi mai important să vorbesc despre marea expoziție a „Consiliului Europei". Se întîlnesc aici, se înțelege, multe capodopere; dar acum nu ne mai ajunge să vedem tablouri frumoase și chiar foarte frumoase, atunci cînd ele sînt încadrate de o determinată rețea de presiuni ideologice.

Sîntem obișnuiți cu toate răsturnările și nu se știe dacă nu vom avea și noi de propus pe ale noastre. Ceea ce este ridicol și penibil este pretextul pseudo-filosofic cu care se trece de la o

interpretare la alta opusă, dezinvoltura și instrumentalismul josnic la care se supune critica de artă (adică științifică).

Unei malițioase prefețe de Cassou, care totuși nu depășește anumite limite ale pudorii, îi urmează un eseu al lui Argan în care înghețul intelectual, istețimea ideologică, disprețul rațiunii comune, ating nivelul scrierilor sale „de răsunet" din cataloagele Bienalei și ale expozițiilor protejaților săi.

Poate ai văzut micul articol al lui Venturi în „Espresso": în rezumat, prostănacul care nu este un prostănac ci o plăcere, etc., este cu mult mai bun; totuși își spune inepțiile într-o italiană foarte explicită și își dezvăluie glumele cu ingenuitate. *Talismanul* este o copertă de cutie pictată de Sérusier, care demonstrează teoriile lui Gauguin. Un mic tablou neînsemnat care-i servește totuși lui Venturi să regrete că Gauguin (și cu el Van Gogh, Seurat și Cézanne), deși a înțeles atît de bine totul, nu a avut curajul să facă în mod hotărît pictură abstractă! Deoarece prostănacul are curajul să spună ceea ce Argan acoperă cu spoială sociologică și filosofică. Venturi nu înțelege că micul tablou fiind destul de înnegrit, teoriile referitoare la culorile pure se întîmplă să fie rău demonstrate de acea plăcuță de lemn. Adică nu înțelege că o teorie nu este niciodată bună singură, pe o oarecare plăcuță de lemn explicativă, fie ea a lui Sérusier, fie afișierele lui Mondrian, ci este bună numai dacă servește la o operă de artă, dacă prin intermediul ei artistul reușește să se exprime ca atare.

Dar, răbdare!

Modele trec astăzi atît de repede încît nu știm dacă sîntem la începutul sau la sfîrșitul lui „neoliberty". Și, în cazul în care am fi la sfîrșit, ce a mai rămas în afară de repetarea plicticoasă și lipsită de originalitate? Și de ce?

Iată poate o întrebare de tip „critic", pe care totuși bravii noștri critici se feresc să și-o pună.

În orice caz expoziția *Sources* este prezentată tocmai pentru a se supune „gustului" și pentru nimic altceva.

RENATO

LUI ENZO FORCELLA

Roma, 29 martie 1963

Dragul meu Forcella,

am citit interesantul D-voastră articol și sînt de acord cu multe din chestiunile pe care le-ați tratat, deși în mod diferit.

Dacă D-voastră ați fost prezent la conferința lui Alicata, v-ați putut da seama că nu era nici o stînjeneală în cuvintele sale, și nici în cele puține pronunțate de mine. Nici o „prudență", tocmai pentru că nu era erezie.

Tocmai Congresul al XX-lea și al XXII-lea al PCUS ne-au făcut să înțelegem că și în U.R.S.S. o discuție, o dezbatere, un contrast nu sînt o confruntare a ortodoxiei împotriva ereziei, ci o căutare.

Personal sînt convins că aceia care aprobă politica externă de pace condusă de Hrușciov, care l-au sprijinit și îl sprijină în dificila operă de reînnoire, trebuie să-și exprime cu claritate gîndirea critică, dezacordul față de intervenția sa în discuția referitoare la literatură și artă...

În ceea ce mă privește, eu nu sînt deloc satisfăcut de acel *âge d'or* al culturii în care Occidentul nostru se află adîncit în mod fericit. Discuția din U.R.S.S., chiar dacă se desfășoară în termeni pentru unii dintre noi greu de înțeles, sînt sigur că ne va servi și nouă sau cel puțin acelora care nu sînt închiși într-un bastion, ci sînt interesați, pe orice cale, de destinul artei și al omului.

Din toată inima

RENATO GUTTUSO

CĂTRE „EUROPEO"

Atunci cînd se apreciază emergenţele dezbaterii referitoare la cultură în Uniunea Sovietică, se comite de obicei greşeala de a pleca de la poziţii de principiu, legate de structura societăţii noastre, care ne par atît de evidente încît sînt indiscutabile. Cum se poate, se spune, să pui la îndoială autonomia artei? Ce „dezgheţ" este acela care pune în gura omului din perioada de reînnoire cuvinte nu diferite de acelea folosite în perioada constrîngerii dogmatice?

Cum se poate că acei intelectuali comunişti cu care am avut întotdeauna un dialog civilizat nu-şi exprimă dezacordul în aceiaşi termeni ca şi noi?

Noi nu sîntem partizanii „artei pentru artă", nici nu acceptăm teoriile neangajării totale. Nu credem în fabula conform căreia sîntem pe cale să trăim un „âge d'or" al libertăţii, nici nu credem că tot ceea ce este numit „cultură de stînga" sau trece sub numele de „experimentalism" este nou şi revoluţionar.

Dezacordul nostru este o neînţelegere între comunişti, este intervenţia într-o dezbatere...

Un impuls spre ceea ce este nou, într-o societate nouă şi nu o cedare spre *aurei risultati* ai culturii occidentale, nici o cedare în faţa concepţiilor statice de forme imitative şi naturaliste de neatins, deoarece sînt „cu toată evidenţa" evidente şi stabilizate odată şi pentru totdeauna.

RENATO GUTTUSO

CĂTRE „RINASCITA"

Dragă domnule director,

găsesc raţională preocuparea cititorului Mario Guio din Ferrara în legătură cu chestiunea referi-
 toare la artă, libertate şi poziţia P.C.I. Totuşi

Femei din Anacapri (detaliu)

el nu pare informat în legătură cu ceea ce s-a scris și s-a spus, nu numai în „Rinascita", ci și în „Unità" (scrisoarea lui Carlo Levi și comentariul lui Alicata la această scrisoare precum și în conferințe și discuții publice).

Comuniștii, atunci cînd exprimă o opinie, nu fac o profesiune de credință în abstract, ci intervin, în mod implicit, într-o dezbatere. Este tot atît de logic ca acei care nu ne sînt prieteni să încerce nu numai să ignoreze sau să falsifice pozițiile noastre, ci și să uite această premisă fundamentală.

Au spus că sîntem *eretici prudenți*: eretici nu sîntem, deoarece pozițiile noastre în materie de libertate a culturii sînt clare dintotdeauna și nimeni nu ne-a excomunicat vreodată.

Dar *prudenți*?

Dacă prin prudenți înțelegem că ne ascundem sau ne atenuăm gîndurile, aceasta este fals. (Dacă, în ceea ce mă privește, simt că trebuie să prezint o autocritică, aceasta este în direcție opusă. Din tema de a nu fi clar și de a lăsa loc la echivocuri, am forțat chiar mîna și am renunțat la nuanțe care erau poate necesare într-un discurs senin.)

Dacă *prudenți* înseamnă a nu folosi tonul adversarilor și argumentele lor, este adevărat, sîntem prudenți și ne mîndrim că sîntem. Argumentele noastre, aici și oriunde, nu sînt niciodată acelea dragi luptei ideologice anti-marxiste și anticomuniste. Sînt argumente marxiste și comuniste.

Noi aprobăm limitările libertății de căutare din punct de vedere marxist și gramscian. Dar sîntem de acord în privința necesității unei conduceri ideologice a partidului, capabilă să coordoneze dezvoltarea armonică a unei întregi societăți noi, în drum spre comunism.

Acesta este un punct fundamental care deosebește pozițiile burgheze de pozițiile comuniștilor.

Din această poziție a noastră derivă faptul că lupta ideologică, ideală și culturală pe care comuniștii o poartă împotriva unor anumite forme de artă în țările noastre din Occident și a ideologiilor
351 care le susțin, nu este în contrast cu exigența

libertății de căutare de pretutindeni. Noi nu vrem să oprim căutarea, ci să o încurajăm, să o suscităm, ba chiar să facem să iasă la suprafață, din dezbaterea de idei, poziția cea mai justă, cea mai coerentă cu idealurile noastre și care, tocmai din această cauză, coincide cu viitorul și cu salvarea însăși a culturii.

Apărarea libertății de căutare artistică nu înseamnă a renunța la punctul nostru de vedere, a accepta compromisuri cu ideologii diferite de cea a noastră, întrucît o ideologie nu este un ansamblu de precepte, ci o direcție generală în cadrul căreia pot (și trebuie) să existe nesfîrșite moduri individuale, atîtea cîți artiști adevărați există, aceia care nu „repetă" lucrurile știute, care nu execută pure manufacturi „ideologice", ci descoperă și inventează realitatea de cîte ori o înfruntă. Afară de aceasta, a înțelege problemele unei țări ca U.R.S.S., o țară nouă, cu probleme noi, care nu pot fi asimilate cu cele ale noastre, probleme legate de extinderea raportului cultural cu masele largi, etc., nu este un semn de lipsă de curaj, nici de „justificaționism", este moderație, seriozitate, obiectivitate, este un fapt concret. Este, în puține cuvinte, a urma metoda și obiceiul comunist.

Asupra acestor argumente vom reveni cu claritate și în amănunt, nu pentru a da satisfacție atacurilor interesate, ci din datoria noastră de comuniști, în practica normală de elaborare a problemelor care interesează realitatea modernă.

RENATO GUTTUSO

LUI MARIO ALICATA

Dragă Alicata,

pentru partea care mă privește, în scrisoarea tovarășului Mariotti Vinicio, este limpede că el și ceilalți semnatari (dintre care unul se laudă cu faptul de a fi părăsit partidul), greșesc.

Nu știu ce muncă desfășura tovarășul Mariotti dar cred că, așa cum este cazul majorității oamenilor, prestațiile sale, dacă pe de o parte îi dau pîinea, pe de altă parte „favorizează" persoane de orice fel și firește persoane nu întotdeauna pe placul său.

Ar fi absurd să afirmăm, de pildă, că zidarii care lucrează pentru Immobiliare „favorizează" specula edilitară.

Colaborarea mea cu revista „Tempo", prin ilustrațiile romanului *Mizerabilii*, nu mă obligă la nici o consonanță ideologică cu linia urmată de revistă. Mă obligă, și pentru aceasta sînt mîndru, să interpretez cu fidelitate și cu pasiune o carte care a servit la formarea a patru generații; și eu sînt bucuros să contribui la cunoașterea și difuzarea sa chiar și printre muncitorii care nu o citiseră, să-i sfătuiesc să o citească și să fac să fie cunoscută de un număr cît mai mare de oameni.

Aceasta este situația și chestiunea abstractă a poziției ideologice a revistei „Tempo". Adică acordul trebuie să fie cu Victor Hugo. Sau și Victor Hugo este un complice ideologic al revistei „Tempo"?

Cred că-i este folositor și tovarășului Mariotti să citească sau să recitească *Mizerabilii*, chiar dacă este publicată într-o revistă a cărei linie politică nu este a sa și nici măcar a mea, nici aceea a ziarului „Unità". Și voi fi bucuros dacă desenele mele vor fi reușit să prezinte, cu fidelitate, în imagini, personajele și acțiunile descrise în *Mizerabilii*. Iar dacă dorește să critice, să o facă totuși și eu voi accepta bucuros, în privința calității artistice a ilustrațiilor mele, nu în privința unor chestiuni abstracte și lipsite de fundament, ca acelea pe care le ridică.

Chiar și tovarășului care își spune „disident" „pentru una dintre atîtea chestiuni", aș dori să-i spun că mă bucur pentru el și pentru noi toți că „acele atîtea alte chestiuni" sînt de această natură.

RENATO GUTTUSO

LUI FRANCO RUSSOLI

Roma, 26 mai 1962

Dragul meu Franco,

Sînt mulțumit că lucrul a fost dus la bun sfîrșit. Îmi pare doar că din „largul mării" pînă la digul Feltrinelli, ideea noastră a suferit multe schimbări. O revistă de *intervenție*, s-a spus, și de dezbatere de fond asupra rădăcinilor fenomenelor, care să nu-și piardă din această cauză capacitatea de reacție, oportunitatea și vivacitatea necesară intervenției și efectului său.

Și mi se pare că și titlul s-a transformat mult. Care va fi deci puterea sa de atracție? Nu aș dori ca noi, cu cea mai bună intenție și în modul cel mai bun, să rămînem „în boala italiană" care este, de cel puțin două sute de ani, boala nivelului ridicat, a academiei, etc.

Și tocmai într-un moment în care chestiunile de fond se amestecă cu lucrurile mărunte, cultura cu spectacolul, într-un mod atît de hotărît încît numai cu dificultate o minte senină reușește să discearnă și să analizeze amănunțit și care adesea, chiar cu toată onestitatea, greșește, confundă și transferă excitațiile reflectate pe planul adevăratei meditații și al distilării ideilor.

Eu nu știu dacă sînt deformat de la început și văd lucrurile rău, dacă angajarea mea este prea cronică pentru a fi corectă acum. Dar nu cred că este numai acest lucru, există și o considerație a faptelor care depășește raportul profesional cu lucrurile din meseria noastră. A ști să vezi *fiesta* artei moderne, ceea ce o stimulează, o agită, o contrazice, adică ceea ce o împiedică să fie numai o fiesta, în pofida a tot ceea ce fac figurile de balet și mascaradele pentru a o face să pară o fiesta, cu mondenitatea, cinismul, capitalul ei. (Există pînă și o carte americană care se intitulează *Art as an investiment*. Autor: Richard H. Ruch.)

Nu aş vrea să scriu o scrisoare prea lungă şi aş dori ca tu să o consideri doar o manifestare de dispoziţie şi de nelinişte.

N-aş dori nici măcar ca cele două părţi: documentele şi dezbaterea, să apară separate, nepurtînd pecetea unei viziuni unitare a chestiunii. Spun toate acestea, să fie clar, cu convingerea că veţi căuta să remediaţi aceste defecte, dar şi cu convingerea că pericolul există.

Nu mă voi duce la Veneţia pentru deschidere.

Iată pe P.B. care ne demonstrează simţul său de dreptate scriind despre Giacometti după Fautrier. Toţi sînt mulţumiţi! Iată „noua reprezentare a figurii", care este „destul de diferită" de *New image*, iată atîtea lucruri. Vom afla, aşa cum ni se spune, că Giacometti este abstract. Şi, privind bine, Mondrian este figurativ. Adică vom învăţa să nu privim, să facem să lucreze fondul fiinţei în faţa unui tablou de Rothko şi să înţelegem că nu există nimic altceva decît nimicul care este capabil să conţină obiectivitatea absolută. Toate acestea în mirosul dolarilor, a factorilor de reţinere, în fătărniciile neo-socialismului, în pagina a treia din „Avanti!", în imnul electronic al libertăţii. Toate acestea în timp ce soarele răsare şi apune în fiecare zi şi inima este, ca întotdeauna, un muşchi care are raporturi cu un sentiment, în timp ce noi simţim încă angoase, afecţiuni, prietenie, dragoste şi ne legănăm în iluzia că iraţionalul este conţinut în raţional şi nu invers.

Destul!

Voi scrie lui Quintavalle. Sînt de acord, dar există un impediment: în noiembrie voi avea expoziţia la Stedelijk Museum din Amsterdam (nu cred că tu ştii că acel suflet candid de Sandberg are oarecare atenţie faţă de mine) şi va trebui să expun acolo, împreună cu vreo treizeci de picturi, vreo treizeci de desene. Ar trebui să fac lucrurile bine, nu am suficiente desene bune pentru a face două expoziţii, dar pot să fac numai expoziţii succesive — adică să fac să circule aceeaşi expo-

ziție. Va fi oare posibil să fac la timp cele două expoziții, Parma și Milano, înainte de a trimite la Amsterdam? Adică să închid la Milano înainte de 5 noiembrie?

Aceasta este problema.

Cînd a sosit scrisoarea ta, împreună cu aceea a lui Quintavalle, voiam să-ți scriu, iată că astfel am scris o singură scrisoare, exagerat cum sînt.

În orice caz urări revistei, eu stau cu modestie la dispoziția voastră, nu pentru documente ci pentru puțină mînă greoaie, în cazul în care aveți nevoie.

Vei reuși să citești pînă la capăt? Te îmbrățișez.

RENATO

LUI ANTONIO DEL GUERCIO

Velate, 13 septembrie 1965

Mult iubite Antonio,

În primul rînd vreau să-ți spun că îți sînt recunoscător pentru această scrisoare a ta, care este mai mult decît un răspuns la scrisorile mele precedente. De acord cu nici S, nici B. De acord chiar dacă există o anumită libertate a lui Longhi, în articole, păreri sau replici ale conversației sale, replici pe care el însuși le-ar folosi, scriind, cu altă mînă, sau s-ar feri să le folosească. Citatele din B. mă fac puțin să surîd. „Ce zi frumoasă", a spus pe drept cuvînt Guttuso. Sau „ducă-se dracului", tot pe drept cuvînt.

Sper că tu nu mă crezi atît de îngîmfat încît să mă impresioneze aceste lucruri. Îmbătrînind am mai puține ranchiune, dar și mai puține disponibilități. Din păcate se îndreaptă spre mine multe lingușiri, deoarece urmărindu-mi propria mea cale (atrăgîndu-mi dificultăți, obstacole și limite), exprimîndu-mi ideile fără prejudecăți și fără

vreun fel de intenții lingușitoare, se crede că „aș fi bine plasat" într-o situație și că de aceea aș fi dispus să servesc drept piesă de rezistență pentru tezele conservării și ale negării.

Evident, aceasta este fals, afară de cazul în care nu greșesc în privința mea însumi. Dar cred că fie într-o direcție, fie în cea opusă, sînt văzut într-un mod greșit.

Vrei să nu înțeleg că are *mai multă valoare* pledoaria ta pentru „Marcatré" decît citările de fraze goale (bagă de seamă: decît anumite fraze inofensive și nu altele)?

Îți spun că are *mai multă valoare, mult mai multă valoare*, nu în comparație cu cultul și renumele, cult și renume de care nu m-am preocupat niciodată, ci cu o dezbatere culturală reală, efectivă, *în miezul lucrurilor*.

Sînt de acord, și aș fi dorit să nu fi fost necesar să o spun, în privința chestiunii de fond, care este aceea de a urma o linie de căutare integrată realității moderne diferite, și opusă celor două fațete ale aceluiași fenomen, de obișnuita dialectică aparentă constituită din prejudecăți conservatoare și de avangardă, care slujesc numai la a ascunde dialectica reală.

Dar dialectica reală nu poate ignora că aceste forme de practică culturală există și că trebuie să țină cont de acestea, pentru că pot servi drept hîrtii de turnesol, drept avertisment atunci cînd de o parte sau de cealaltă deviem. Este greu, extrem de greu, se încasează lovituri de picior din toate părțile, așa cum spui tu, și este și mai greu să se creadă, după plac, fie că tu servești ca țap ispășitor diferiților Perilli Ponente Dorfles, fie că te pun pe un piedestal pentru a face să se creadă că ești în afara jocului, fie că servești ca alibi. Vedeți? Chiar și Guttuso, etc. Dar Picasso a spus că Michelangelo nu era răspunzător de bufetele în stilul renașterii (este o frază, nu o comparație).

Ajung acum și la restul scrisorii tale. În afară de plăcerea pe care a putut să ți-o dea, din
357 cauza consonanțelor, fraza lui Rossana referitoare

la marxismul redus la filologia napolitană are două aspecte, ca și întregul articol: puține lucruri juste și multe eronate. (În privința consonanței napolitane este inutil să spunem că nici măcar în vremea celui mai greu „neorealism" tezele provinciale nu au fost acceptate de cei mai buni dintre noi. Dar cum așa? Togliatti ca și X?) Discursul referitor la Togliatti ar fi lung și nu poate fi făcut cu superficialitate.

Acel moment hegeliano-napolitan era *singurul* pretext pe care-l avea Togliatti, împreună cu Gramsci, pentru a sublinia o oarecare autonomie posibilă, în acel moment. Că acesta corespunde gusturilor sale și formației sale nu are multă importanță (Togliatti era capabil de orice schimbare) și că aceasta nu are importanță este dovedit de faptul că schimbîndu-se vremurile, nu a ezitat să înlesnească, să promoveze de-a dreptul, începuturi și omologări chiar excesive, ale căror roade le vedem astăzi, prin teza sa referitoare la „suspendarea aprecierilor" privind avangardele, etc. Nu. Aprecierea a fost făcută și va fi făcută. Și nu într-o singură direcție, ci ca autocritică și critică. Noi așteptam acest lucru de la o practică revoluționară, culturală și politică. O axă ideologică rău ținută în mînă va fi corectată, metodele vor fi revăzute, chiar în mod fericit, dar nu se poate spune „marxism", așezîndu-te în coada unei situații care nu are nimic comun cu marxismul, *nu* vine să îmbogățească marxismul, ci în cel mai bun caz se îmbogățește cu el. Marxismul *„coagulant"* ar fi marxismul revoluționar și nu în mod obiectiv sfîrșitul marxismului, reducerea celei mai importante fapte a lumii moderne la rolul secundar de operator chimic. Dimpotrivă, nu este oare vorba de a folosi marxismul ca armă, ca instrument de alegere, ca o comparare constantă a realității, ca măsură și evaluare a experimentului?

Cum oare se poate crede că împotriva acestui fapt este valabilă, că are sens, caracter istoric, rocada „formelor", lichidarea celor care sînt cuceriri, cuceriri adevărate ale artei moderne, ale

metodei critice și ale noii, puternicei legături trecute în sfîrșit în conștiință între toate activitățile omului, între viziunea politică, socială, estetică, etc? Sînt lucruri care nu au destin. Într-adevăr, nu au destin. Servesc uneori să ne facă să reflectăm, să ne elaborăm gîndirea și acțiunile noastre, să ne facă să rezistăm, să înțelegem că nu este vorba de a sta pe malul acesta sau pe celălalt, ci că trebuie, dimpotrivă, să urmăm calea dificilă. Și că sistemul continuei „răsturnări" a practicii este, în definitiv, sistemul imobilității.

În ceea ce privește *dezbinarea* noastră, eu nu vreau să mă plîng de situațiile care nu au înlesnit o mai strînsă unitate de intenții și de raporturi. Situația „Noua cîntărire" a „cîntărit" fără îndoială dar, ca întotdeauna atunci cînd se nasc contraste, există din partea tuturor o tendință de a le radicaliza. Eu am încercat întotdeauna să atenuez asprimile, am înfruntat întotdeauna lucrurile, am căutat înțelegeri. Este adevărat că acum doi ani încercările mele au mers în gol. Antonello o fi el „volage" și gafeur, dar nu este necinstit și tu știi ca și mine cît de accesibil este el entuziasmelor, oricît de corecte sau de greșite ar fi ele. Dar cu Micacchi a fost greu de vorbit; — eu i-am adus critici, dar pe față și căutam cu el o clarificare. Nu a vrut să o dea. În schimb cu Morosini (Duilio este singurul dintre prieteni care nu a văzut sculptura) de cîțiva ani merge mai departe comedia „cînd ne vom vedea", „tu nu mă cauți", „tu ne eviți", etc. Întîlniri fixate dinainte, convorbiri telefonice și nici o întîlnire, dacă nu acele puține întîlniri colective pe care le știi, mai bogate în echivocuri decît în altceva. (Printre altele numărul revistei „Contemporaneo" ar fi putut fi, sincer spus, diferit. Vocile discordante, numai două, ar fi avut alt sens într-o planificare diferită.) Singurul cu care au existat, chiar dacă nu în mod continuu, schimburi de idei, raporturi, pe scurt, realitate, ai fost tu.

Articolul meu din numărul revistei „Contemporaneo" a fost un răspuns la întrebările puse.

Am răspuns şi gata. Nu am intervenit totuşi la ieşirea lui P.R. (deşi solicitat, dar nu de el) deoarece nu eram de acord nici în privinţa modului său de a pune problema şi nici a argumentelor sale. Chiar astăzi, după acel scurt răspuns al meu am primit de la P.R. aproape un reproş de ambiguitate. Dar ce fel de ambiguitate? Dacă eu greşesc sau nu, spun ceea ce gîndesc şi nu mă las tîrît de fraze-baricadă. Cred că stau pe baricada mea, care nu mai este a mea, destul de riscantă, deoarece nu risc posturi, putere, bunăstare, glorie, ci raţiunea însăşi a picturii mele şi de aceea singura viaţă care mă interesează.

Este adevărat că Longhi m-a tîrît în „Paragone", dar dacă am acceptat, este tocmai pentru că aş dori să văd dacă există posibilitatea de a viola o zonă sigilată. Pentru aceasta nu este suficient să scrii despre Poletti, aşa cum face Testori, care descoperă un geniu în fiecare an, ci trebuie făcut ceva în plus. Pentru mine aceasta înseamnă să încep să lucrez pentru o nouă unitate. Şi de aceea ţi-am cerut întotdeauna să considerăm împreună o colaborare a ta care să nu privească numai pe Caravaggio-Géricault, ci chestiuni mai imediate pentru noi. (Îţi vei aminti tot ce ţi-am spus cu ocazia uneia din ultimele noastre întîlniri.) Dacă nu vom reuşi acest lucru, voi pleca.

Nu este o dificultate operativă faptul că eu sînt *împreună cu* B. în redacţia revistei „Paragone" (dar sînt şi *cu* Arcangeli şi Testori şi te rog să reflectezi asupra iraţionalităţii tuturor acestor *con / en français*?/). Şi tu figurezi în catalogul expoziţiei lui Aquila. Ceea ce contează este faptul ca în toate situaţiile în care se acţionează să existe prezenţa unei tensiuni interioare *spre* ceea ce ne este comun.

Să trecem acum la neo-avangarde. Ceea ce este bine şi ceea ce este rău. Cine a încercat vreodată să facă o deosebire? Cine şi-a dat osteneala să studieze, să combată, să accepte în mod raţional chestiunea? Fie pro fie contra. Totuşi nu se poate nega că acea vitalitate pe care o exprimă nu este numai atletică uşoară. Dar mai există altceva.

Pretutindeni în aceste zone există binele și răul. Ceea ce trebuie mai ales discutat este metoda generală care nu este determinată întotdeauna de o exigență reală (și de aceea în general *nu este* revoluționară), ci dimpotrivă caută să mascheze adesea exigența reală; și confuzia este mare (vezi situația generală a picturii care este întotdeauna marele indicator). Dar aici trebuie să intervenim *uniți*, nu să ne retranșăm sau să cedăm.

Deoarece S. îi ronțăie pe Rossana și Spinella și îl critică pe Volponi, Alicata propune pe Stradone, dar îl aprobă pe Volponi și pe *nous*. Vrei să înțelegi ceva? Știu totuși că despre Vacchi tu și eu am spus lucruri asemănătoare, despre pop tu și eu gîndim lucruri asemănătoare, despre Nono tu și eu spunem lucruri asemănătoare. Dacă aceasta nu implică o acțiune de *tendință*, pretinde cu siguranță o acțiune comună de *direcție* internă, a noastră, și de asemenea contacte și instrumente pe care să insistăm, cu toții împreună și fără a pierde semnele. Ce se întîmplă în neo-avangardă? O acțiune foarte puternică, cu ramificații multiple, unitară în pofida contrastelor și a grosolăniilor printre exponenții ei. Contrar a ceea ce gîndim, aparița recentă a acestor contraste este tocmai cea care indică o vitalitate reală, cu mult mai reală decît atunci cînd toți repetau aceleași lucruri și cu aceleași cuvinte.

Eu nu sînt foarte impresionat de tupeul neo-avangardelor și cred că pe linia marxistă este imposibil să nu-ți dai seama de frenezia organizatorică, oportunitatea, viteza și nedurabilitatea metodei lor. Dacă omniprezența neo-avangardelor este importantă din punct de vedere sociologic, tot atît de importantă ar fi inițierea unei munci nesolitare și nici de grup, în sensul strict, ci cu o vitală circulație de idei și de bună credință, precum și de curaj intelectual în contraste și în înțelegeri, care să țină corect seama de adevăratele probleme și *să se preocupe de durata lor*. Crede-mă,
 din avangarda de astăzi nu metoda va fi aceea care

va supraviețui, ci ceea ce a fost atins cu adevărat. În acest punct, a fi în afară sau în neo-avangardă nu mai are nici un sens. A fi *în avangardă* este ceea ce are sens. Cei mai buni ies în mod necesar din acea metodă și vor rămîne împreunările nepotrivite, omologările comode: Parise este în sau în afară? Vittorini este în sau în afară? Leonetti, Pasolini sînt în sau în afară? *De ce* sînt în sau *de ce* sînt în afară?

Să articulăm mai mult raporturile noastre (dacă nu, vom sfîrși prin a ne face citiți în corespondența postumă Del Guercio—Guttuso!) pînă la nașterea *unui context social-cultural*, pentru a folosi expresia ta. Poate că noi înșine nu am exploatat suficient, nu am confirmat, atunci cînd era cazul, tezele tale juste, ale mele sau ale altora, nu le-am făcut să circule cu cuvenita, reciproca generozitate, ocupîndu-ne de a ne diferenția, în loc de a declara consonanțele, etc.

Adesea în cuvintele care nu priveau raporturile noastre am văzut aluzii la noi și la diferitele noastre accentuări, adesea ne-am comportat ca și cum ar fi fost mai important să-mi dai tu mie o lovitură, eu una ție, decît să dăm naștere la idei și să demascăm tezele adevăraților adversari, *adesea ne-am sprijinit pe realii, concreții adversari ideologici, pentru a înțepa sau a răni* un frate. Este adevărat. Dacă am păcate le mărturisesc și cu toții le mărturisim! Schimbăm tonul și răspundem la ceea ce ne cere realitatea. Din această pricină nu cred că comisia culturală servește la ceva; este un lucru care trebuie să-l facem *între noi*, fără vechi și noi oportunisme crociene, berensoniene sau adorniene, fără „fluierele revoluției", dar și fără „tobe de tinichea".

Există o întreagă zonă intermediară de descoperit (de pildă grupul poeților care dețin rubrica de poezie în „Paragone"). (Am citit răspunsul tău la scrisoarea tînărului din Sottobosco); tocmai un mare hățiș care este așa numai pentru că sistemele organizatorice ale structurilor culturale îl fac astfel.

Trebuie să avem curaj, *să ne căutăm și să ne găsim printre cei juști*, să nu ne pierdem în alianțe greșite, cu tromboniști vechi și noi; trebuie să ne eliberăm de tabuuri.

Să căutăm împreună tempourile lungi, nu în sensul lor, ci în al nostru *hic et hunc*. Acesta este singurul mod de a găsi tempourile lungi.

Această scrisoare seamănă mai mult cu o dezbatere (și de dezbătut) îmbrățișare frățească. Vom vorbi și despre politică, poate sîntem tocmai pe cale să vorbim.

Sărutări Laurei și Silviei. Mimise este în pat cu o bronhopneumonie. Răbdare.

al tău

RENATO

LUI RAFFAELE CARRIERI

Dragă Raffaele,

a-ți mulțumi pentru după-amiaza de ieri este puțin lucru. Munca are numai astfel de premii și sînt din ce în ce mai rare.

Știu că bunătatea și prietenia dau inteligenței tale o dispoziție favorabilă în privința mea. Totuși aceasta nu limitează valoarea unei aprecieri așa cum este a ta, ci o mărește.

„Chestiunea" Morandi este, în sine, dificilă. Este dificilă o *luare de contact critică* cu opera sa atunci cînd nu se acceptă *reductivismul* apologeților săi care au voit (și au ajutat și au încurajat) o situație aristică italiană meschină, de pure (abstracte) valori picturale, postcrepusculară, intimistă, lipsită de idei, provincială, arcadică.

Într-o astfel de „situație" *noi eram eretici* și mai sîntem încă pentru diferiți Vitali, Jesi etc. Morandi a fost făcut pontiful unei atari situații.

Dar un astfel de pontificat era instrumental pentru ceilalți și servea la crearea unui peisaj
 alcătuit în întregime din *valori minime*. Acest

lucru îi dăuna în primul rînd lui Morandi, a cărui pictură este făcută în întregime din intuiții înăbușite, din lucruri gîndite dar nu conduse pînă la consecințele lor fantastice, ci mortificate, dimpotrivă, într-o concepție catifelată, atenuată, nedeclarată.

Este limpede că eu am fost, din tinerețe, la polul opus. Deci riscuri mari și oase rupte și sînt mulțumit de a fi încă în stare să-mi rup oasele.

Aceasta este premisa generală care stătea la baza unora dintre revoltele noastre, în '39, '40, etc. Este logic că atunci cînd am pictat *Fuga de la Etna* sau *Crucificarea* am apărut în ochii unui Vitali, etc., drept un monstru.

Tu știi că mi s-a întîmplat să petrec două luni din această vară a lui '65 lucrînd și avînd sub ochi opera lui Morandi. Fotografia trimisă mie de John Rewald, etc. Dar poate era acea veche și niciodată dezmințită contrazicere care a ieșit la iveală, nu în ceea ce îl privește pe Morandi, ci un climat care-i frînase elanurile și posibilitățile.

M-am dus să-l vizitez în strada Fondazza, cu o lună înainte de moartea sa. Era *prima dată cînd mă duceam să-l vizitez* și a fost singura. Am avut o scurtă convorbire, între patru ochi, foarte sinceră, cu cîteva referiri la muncă. Am plecat cu o profundă impresie. Morandi în pat, cu barba de o săptămînă, părea un filosof grec; eu am plecat purtînd în mine o convorbire întreruptă, cu lucruri pe care n-aș fi putut niciodată să i le spun.

Sînt lucruri care nu au ieșit la iveală, cred, dar care erau la baza acelei munci ale mele începută aproape numai marginal, ca o odihnă și care apoi a luat un ritm ce a crescut mereu și mi-a luat aproape două luni din acea vară trecută.

Ți-am spus că ocazia a fost fotografia în culori făcută de John Rewald în atelierul lui Morandi și cum grămada de obiecte ne-a făcut, pe Rewald și pe mine, să ne gîndim la una dintre scenele de obiecte pictată de mine începînd din '41. Și cît de ciudat a fost acel contact între doi pictori atît

de diferiți, nu numai, așa cum este evident, prin calitate și talent, ci și ca fond de inspirație și comportament față de lucruri.

Nu este deloc adevărat că formaliștii intimiști sau mai știu eu cine sînt mai aproape de Morandi. Pictorii care au o *atitudine* în fața lucrurilor sînt în mod necesar aproape unii de alții, fie că înțeleg să exprime violența lucrurilor înseși, fie modul lor secret de a trăi și de a supraviețui.

Îmi este greu să-ți spun ceva despre dezvoltare, atît de mult se năștea lucrurile unele din altele, aproape fără să gîndesc.

Aveam în mînă cartea lui Arcangeli del Milione (și multe lucruri s-au născut din totalul meu dezacord cu Arcangeli), iar toate formele morandiene de care m-am servit le-am extras din reproducerile în alb-negru incluse în acea carte.

Am vrut dinadins să folosesc reproduceri alb-negru: este o precauție pe care am folosit-o întotdeauna atunci cînd am pictat omagii adresate altor pictori.

Afară de aceasta cred că singura justificare nonintelectualistă (formalistă și culturală) a muncii privind alți pictori constă în considerarea tablourilor lor ca lucruri ale realității, nu ca stileme sau altceva și că de aceea în fața tablourilor trebuie să avem aceeași atitudine pe care o avem în fața naturii.

A picta și a fi inspirați de ceea ce vedem (și gîndim) de ceea ce descoperim. Poate să fie un apus de soare, un copac, o pereche de pantofi vechi sau un tablou.

Singura condiție este ca acel tablou să fie *un lucru*, adică să existe, să aibă o rațiune *a sa* și o viață *a sa*.

Picasso pictează după un tablou al lui Monet, al lui Delacroix sau al lui Courbet, exact așa ca și cum s-ar afla în fața unei femei goale sau a unui peisaj, îl *reordonează* în *felul său*, creează un spațiu, o formă și o culoare *a sa*.

Nu este vorba de aceea de *omagiu* sau de o contradicție. Nu am vrut să aduc un omagiu și nici să fac polemică pictată pro sau contra Morandi,

nu am vrut altceva decît să pictez, în felul meu, servindu-mă de tablourile lui Morandi, de obiectele pictate de Morandi, ca de obiecte adevărate, pentru că ele sînt adevărate.

De aceea, deşi unitatea picturilor mele are puţin sau nimic de-a face cu unul sau altul dintre tablourile lui Morandi, există o analiză a lucrurilor, dacă vrei a formelor (înţelese ca forme de lucruri) foarte obiectivă şi fidelă, există o acţiune (o încercare) de descoperire a lucrului însuşi şi de aceea o privire atentă, în acelaşi mod cum aş proceda atunci cînd aş voi, pentru a înţelege şi pentru a exprima, să încerc să surprind curbura ramurii unui copac şi să-i deduc *sensul*.

Procedînd în acest fel este evident că toate poziţiile pe care le-am exclus, omagiu, contradicţie, etc., ies din nou la iveală pe altă cale şi aceste tablouri sfîrşesc prin a fi toate aceste lucruri împreună; adică parţial omagiu, contradicţie, dezvoltare în alte scopuri, investigaţie şi gîndire critică, etc., a izvoarelor culturale; se poate ajunge astfel să citim iubirile cele mai secrete ale lui Morandi, geneza culturală a formelor sale, atenţia pentru Caravaggio, cunoaşterea picturii lombarde, din Bergamo şi din Brescia, dragostea lui pentru Picasso (mult mai mare decît pentru Braque) şi pentru Mondrian. Aspiraţia sa spre ordinea clasică şi geometrie, etc., etc.

Scuză-mă pentru scrisoarea fluviu. Am vrut să spun puţin din toate acestea aceluia la care m-am gîndit în timpul lucrului. Natural sînt vorbe, lucrul s-a desfăşurat cu toată naturaleţea şi nu înţeleg deloc să spun că tot ceea ce am scris mai sus apare în mod evident din picturile mele. Sînt gînduri care se năşteau în mine, însemnări pentru „eseul" mintal pe care eram pe cale să-l fac în mine însumi, în timp ce pictam acele tablouri.

Ţine cont de ea cum doreşti. Este numai o scrisoare între noi. Îţi mulţumesc încă odată pentru prietenia cu care ai privit tablourile mele şi pentru lucrurile pe care mi le-ai spus.

RENATO

LUI ELIO VITTORINI

Dragă Elio,

În acest an ne-am văzut puțin și în puținele ocazii în care ne-am întîlnit mi s-a părut că ne oglindeam, unul în celălalt, propria melancolie. Aș dori să pot spune de unde vine atîta tristețe, și desigur nu pentru că lipsesc cauzele în lume (și deci în ființa noastră în lume) și aș dori să pot trage concluzia că ceea ce ne întristează este lipsa de resemnare, acțiunea, încrederea. Toate acele lucruri, prin urmare, care îl ajută pe om să trăiască și îi dau forță; și că această tristețe era din această cauză un agent activ, era generatoare de energii și de idei. Și așa trebuie să fie dacă lucrez cu mare elan, deși fără bucurie și cu o perseverență care îmi amintește de anii tinereții.

Nu sînt oare pe cale să se maturizeze din nou condiții asemănătoare cu acelea de acum 25 de ani? Într-un alt mod, se înțelege, mi se pare că este așa. Istoria este lentă în mersul ei; sau cel puțin mai înceată decît speranțele noastre. Dar regăsind astăzi o situație trăită de noi și care numai ieri ne părea îndepărtată, cu conștiința că ea nu este aceeași, ci ușor avansată, prezintă o mutație obiectivă, nelegată doar de o maturizare subiectivă a ta sau a mea sau a altuia, ci în sine, în mod obiectiv.

Trebuie să-ți spun totuși, din onestitate față de mine, că și în alte dăți am simțit posibilitatea creării unor condiții asemănătoare unor anumite perioade în care pasiunea unea oamenii în pofida divergențelor și a contrastelor, precum și a ideilor. Și mi s-a întîmplat să primesc, după aceea, lovituri de ciomag în cap.

Chiar și astăzi (și într-un anumit sens astăzi mai mult decît oricînd) faptul cel mai teribil este lipsa de pasiune în acțiune, o neîncredere subconștientă în acțiune.

Nu mai știm să ne indignăm în mod serios. Tu ești indignat și jignit, eu de asemenea, altul și încă altul de asemenea. Pînă și presa și popoa-

rele sînt destul de indignate. Dar această indignare este fundamental pasivă. Pînă și comuniștii, și tu știi că aceasta este singura mea speranță înrădăcinată, nu reușesc să-și înflăcăreze indignarea, să o trăiască cu suficientă patimă, astfel încît să-i zguduie pe ceilalți, astfel încît să-i trezească (nu mai este suficient a-i convinge).

Vreau să spun că indignarea există, individuală, generală, există protestul în presă, în discursuri etc. Că există pînă și o literatură (cartea lui Alleg) și o eseistică, că există proteste colective ale savanților, intelectualilor, ale sindicatelor etc.; dar totul alunecă în același mod spre un fel de prăpastie fatală și obligatorie.

Fascistul francez folosește tortura, gloata exaltă delictul, rasismul renaște. Adenauer vine și pleacă de la Roma, Pella își continuă declarațiile sale rușinoase, în școli continuă apologia fascismului, televiziunea nu transmite procesul de la Nürnberg, De Gaulle va face să explodeze bomba atomică deasupra triburilor nomade (și deasupra zonelor controlate de armata de eliberare algeriană) din Sahara și așa mai departe. Iar guvernul italian (cine știe de ce) va fi de acord să spună că este nedrept. Ca și cum nu ar fi existat pericole de toate felurile și de toate calitățile (la toate nivelurile de oroare). Si literatura? Si arta? Si aici discuția are loc pe un teren de fericire absurdă. Lumea artei este un deșert, o insulă, o plantă. Cum se explică succesul unui Musil într-un moment ca acesta? Și în definitiv chiar și al *Ghepardului*? Sau speculațiile sadico-anale ale aceluiași Lampedusa? Cum se explică euforia mercantilă, prețurile ridicate, marile lansări editoriale ale unei arte hedoniste, inumane, desprinsă de tot? Un val de fii de industriași bogați domină în întregime situația. Bogații și pictorii, bogații și criticii, bogații și editorii, bogații și negustorii. Ai mai văzut vreodată cataloage luxoase ca în zilele noastre? Iar expozițiile de artă, ce nume de proprietari poartă, dacă nu pe acelea ale lui Marinotti, Marzotto, Olivetti, Pinin Farina? Este

vîrsta de aur a „industrial design"-ului, a artei și a monopolurilor, în sprijinul cărora vin tocmai criticii, artiștii și literații...

Mi se pare că nimeni nu mai are curajul să se înfurie. Dar ce se întîmplă? Este oare adevărat că întotdeauna a fost așa? Nu că nu se protestează cu cuvinte împotriva fraudelor alimentare, împotriva gloatei fasciste, împotriva torturii, împotriva sistemelor penitenciare. Sigur că se protestează; dar fără patimă, fără a mișca un deget, care este un deget, fără acțiune. Aceasta este ceea ce mi se pare mai grav, ca o boală în trupul societății moderne. Tot ceea ce a cucerit omul în conștiință, instrumentele pe care le posedă pentru control, instituțiile sale internaționale, blestematele sale filosofii referitoare la libertate, nu-i mai servesc la nimic. Nici măcar să împiedice un sergent paraşutist să smulgă unghiile unui algerian, nici măcar să împiedice un tînăr prost crescut să insulte un evreu care a suferit pînă acum dincolo de limitele umane.

Eu nu sînt desigur într-o situație asemănătoare aceleia a lui Camus și nu există descurajare în ceea ce spun. Mă simt mai tare decît înainte, mai pregătit chiar să rezist și plin de elan vital, cum nu am mai fost niciodată.

Dar este posibil oare să rămînem indiferenți? Este posibil oare ca prietenii noștri să-și continue rutina intelectuală ca și cum nu s-ar fi întîmplat nimic? Satisfăcuți de a fi constatat că legile sînt *pentru* libertate, satisfăcuți de a fi făcut teorii referitoare la acestea și iată-i vorbind despre toleranță, sau chiar despre complicitatea obiectivă cu frauda, cu tortura?

Ajută-mă să înțeleg. Mai bine! Ajută-mă să urlu. Să facem ceva pentru a apăra omul împotriva acelora care vor să-l taie în bucăți (fie materialmente, fie în teoretizarea abstractă referitoare la „posibilitatea" spiritului), împotriva dezagregării și împotriva mîrșăviei; pentru a apăra însuși sensul melancoliei noastre și al dragostei noastre,
 pentru a nu ne goli sufletul de tot, așa cum am

fi constrînşi să o facem (a continua să trăim cu sufletul gol va fi mai rău decît a muri).

Mă gîndesc la o carte pe care odată m-am hotărît să o scriu. Cît ar fi fost de diferită, atunci, faţă de ceea ce ar fi astăzi! Cîte subtilităţi academice au căzut în aceşti cinci sau şase ani şi cît de complicate şi dense au devenit lucrurile privind pictura. Cîte din suferinţele lumii, cîtă confuzie, cîte ticăloşii iraţionale există într-o situaţie care putea să pară că se desfăşoară cu precădere în domeniul estetic. Degenerarea este în schimb mai totală şi implică şi înţelegere şi milă...

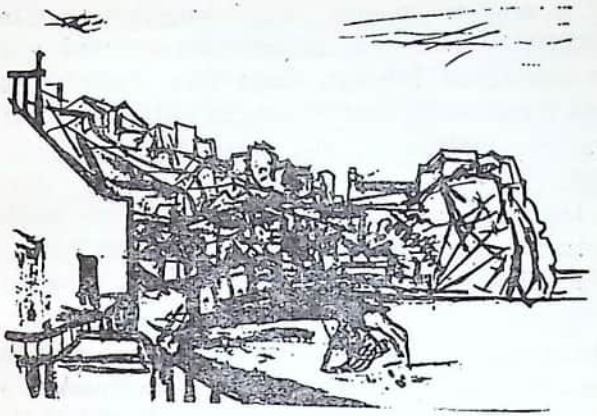
Cît de diferite sînt acum afirmaţiile despre avangarde! Şi cît de insuficient este să ne mulţumim cu justificări istorice, cît de necesar este acum de a interveni în miezul lucrurilor şi a desluşi binele de rău, a înţelege raţiunile şi a înmormînta toate teoriile „existenţialiste" şi melancoliile nihiliste!

Dar discursul ne duce departe şi eu însumi nu aş şti de unde să încep dacă ar trebui să mă apuc de această acţiune. Mai mult decît oricînd mă simt om pe baricadă şi a încerca să mă purific pe mine însumi şi să clarific munca mea, cu angajarea cea mai feroce, îmi pare acum singurul lucru posibil. Dar multe lucruri depind de *modul în care* se efectuează lămurirea, de atitudinea celui ce se avîntă într-o astfel de muncă.

„Un mic adevăr şi o mare minciună" este rezultatul pe care l-am obţinut astăzi după o jumătate de secol de „avangarde".

Şi nu este cazul să ne pierdem în căutarea fragmentelor de adevăr, a „pozitivului" etc. Sînt lucruri cunoscute de conştiinţa artei, reluate de experienţa noastră, cel puţin de experienţa noastră critică şi, aş spune, morală.

Poate noi cunoaştem mai bine decît înainte unele „de ce" şi poate mai bine decît înainte putem să înţelegem că există o „pictură zadar-



Scilla, 1950

nică". În definitiv poate ar putea fi acesta micul adevăr care a rezultat din atîtea scurte afirmații parțiale de vitalitate, din atîtea elanuri și acțiuni, pornite din gol și precipitate în gol.

RENATO

Luni, 28 septembrie 1958

Dragă Elio,

Este o zi foarte rea, oricît de așteptată, de previzibilă etc., etc., este una dintre cele mai proaste zile din viața mea. „Corriere" spune că ieri a fost „o zi radioasă". Majoritate zdrobitoare pentru De Gaulle și majoritate pentru segregația rasială la Little Rock.

Iar noi încă ne arătăm greu de mulțumit și ne neliniștim și ne preocupăm și avem sufletul rănit de o lume alcătuită în acest fel! Ce fel de „majorități" sînt acestea? (chiar și negrii de pe Coasta de Fildeș au spus da lui De Gaulle).

Desigur înșelate, trădate; dar totuși majorități.

 Ce va însemna democrația dacă nu capacitatea

de a conduce la bine, de a transforma aceste majorități? Dar cum să acționăm în mod util în acest sens? Înțelege, dragă Elio, deoarece eu văd o cale-sacră, cred că această atitudine a mea nu este indiferență, nici abstracțiune de principii.

Ieri seară am citit articolul lui S.E. Este mediocru și eronat. (Scriu în același timp la Roma.) Nu știam nimic despre aceasta și dacă l-aș fi citit mai devreme aș fi fost de părere contrară. Nu se scrie un astfel de studiu, susținînd o singură teză și uitînd de toate celelalte. Dealtminteri a făcut același lucru cînd a recenzat *Jurnalul*. Eu nu am fost de acord nici măcar cu acel articol,

Elio Vittorini, 1940

care din cauza bunei sale dispoziții uita „momentele" de anticomunism pe care ar fi avut datoria să le conteste. Astăzi nu observă și tocmai pentru a nu face aceasta, tace în privința *Jurnalului* care este în schimb documentul care ar fi trebuit să-l lămurească cel mai mult că tu ești *singurul scriitor italian* care reacționează, *întotdeauna*, în fața realității. Se poate fi de acord sau nu asupra *modului cum* reacționezi tu (eu sînt adesea de acord și uneori nu), dar nu se poate spune că antifascismul tău este la fel cu acela al lui Moravia sau al lui Alvaro! Înseamnă a nu înțelege fondul lucrurilor, temperatura lucrurilor. De accea mă simt jignit, îndurerat și destul de singur: un comunist singur!

te îmbrățișez,

RENATO

Velate di Varese, 1 octombrie 1960

Mult iubitul meu Elio,

Cu încă mai multă emoție decît prima dată am recitit textul monografiei, în corecturile de tipar. Văzut astfel, tipărit, discursul pare hrănit de o lungă idee centrală care se articulează în diferite aspecte, obținînd în fiecare pagină confirmări exacte. Este un discurs lung despre pictură și despre modul de a fi (și de a fi fost) al unui artist cinstit, în acești ani. Dar ceea ce contează cel mai mult în lucrarea ta (întrucît nu știu în ce măsură sînt eu demn și pînă la ce punct servesc drept exemplu) este căldura prieteniei și încrederii în mine și într-o situație, reflectarea autobiografică, simțul experienței trăite și vii care ne implică. Și pentru aceasta îți sînt foarte recunoscător, din adîncul sufletului. Și știi pentru ce.

Apoi faptul că chestiunea privește, implică în felul său și cu rezultate deosebit de viguroase și pe un de Staël, așa cum demonstrezi tu în anexa lucrării, este o altă verificare. Și pentru că,

chiar din cauza acelorași considerațiuni pe care le faci cu privire la figurativ și la abstract, beneficiul nu poate să fie altceva, pentru oricine, oricare ar fi calea pe care se află, decît o luare în posesie a realității. Adică chiar dacă, așa cum spui tu, faptul pictural nu coincide (în mod necesar) cu opțiunile unui pictor, ceea ce contează realmente nu sînt opțiunile ci obiectivul de care înțelegem să ne apropiem, prin intermediul „opțiunilor" care pot să fie opuse. Pe acest obiectiv se diferențiază conținuturile, dar acest obiectiv este realitatea pentru toți, oricare ar fi conținuturile.

În ceea ce privește cazul lui Mafai, care îți convine ca exemplu pentru ceea ce vrei să spui, eu nu sînt cu totul de acord atunci cînd scrii că deosebirea de accent expresiv între flori și case are loc astăzi la el între un tablou în cheie albastră și un altul în cheie roșie-brună.

Aceasta, mi se pare, coboară discursul despre „faptul pictural" la un plan mai puțin înalt. Sau, mi se pare, sfîrșește prin a denunța o limită a lui Mafai cel figurativ.

Dacă apoi este just (și eu cred că este just) de a fi spus că spațiul meu s-a schimbat în ultimul timp, adică și-a pierdut interioara sa evidență narativă și tradițională, cred că afirmația că la Mafai acel spațiu plastic nu s-a schimbat duce nu numai la a spune că la el a fost inutilă suprimarea reprezentării de obiecte, ci și a merge mai departe, a vedea cum o conversiune ca a sa este numai exterioară, nu din vina lui Mafai ci a oricărui altuia care ar voi să o încerce. Adică spun că de Staël sau eu, plecați de la țărmuri opuse, nu acostăm la țărmuri opuse (altele din punct de vedere calitativ, poate și prin diferențele de conținut), ci pe același loc ideal de identificare a realității. Mi-este teamă de a fi confuz și obscur din cauză că am dorit să condensez o expunere care ar fi trebuit să fie mai amplă. Dacă nu mă fac înțeles, mea culpa, voi încerca să o fac verbal.

În definitiv discursul tău referitor la calitatea unui spațiu modern este just și important. Acest lucru am vrut să-l spun, dar nu este desprins

și nici nu poate fi desprins de obiectivul pe care și-l pune arta, și anume realitatea și adevărul. Deoarece pictura nu este căutare de spațiu, ci de adevăr (descoperirea adevărului).

De aceea este important de a vedea *cum* se mișcă un pictor, cum se dezvoltă, dacă se îndepărtează sau se apropie de realitate. Iar de Staël și Pollock s-au mișcat, după părerea mea, în sensul just.

La un anumit punct spațiul modern (capabil să descopere o realitate de astăzi) va putea să apară mai puțin deosebit decît se crede de „spațiul" din Renaștere sau de acela al romanticilor, deși fundamental diferit (Veronese—Cézanne—Ruysdael—de Staël etc.).

De aceea eu sînt de acord cu acuzația ta concluzivă la adresa expresionismului (Picasso, poate nu ar fi rău să o repetăm, nu este niciodată expresionist) și deci cu aceea care este cea mai gravă plagă actuală a picturii, expresionismul abstract, și toate filiațiunile de tip postromantic pe care neghiobii le numesc „Vitalitatea artei" etc.

Aș dori să-ți spun un singur lucru și cred că ți-am vorbit în treacăt despre aceasta. Atunci cînd vorbești despre Antonello mi se pare că depășești severitatea, poate justificată de alte fapte colaterale, dar care, în cazul în chestiune, nu este justă. Antonello a fost printre primii care au văzut „rezistența" în tablourile mele din '38, '39, '40. Apoi a plecat în război dar a fost repatriat și a primit domiciliu forțat pentru antifascism. Adică nu a putut să scrie despre munca mea din '42—'43. Dar despre „Libro e Moschetto" a scris, în sensul just și cu mult curaj, un tînăr critic care a fost destul de apropiat de Antonello, Antonio Del Guercio. Și în ceea ce privește *Gott mit uns*, deși este ceea ce spui tu, nu putem uita infernul din care ieșea, pasiunea de care eram cuprinși în acele luni. Înțeleg discursul tău care este, în general, just și pe care-l împărtășesc (era un lucru de care eram conștient chiar și atunci, în '40, '42) și cum te folo-
375 sești de un exemplu pentru a-l face. Dar nu

mi se pare just că un om ca Antonello, care „citea" lucrarea mea foarte de aproape și foarte amănunțit, să facă pe țapul ispășitor pentru greșeli mai mari decît ale lui și decît ale mele și în care toți am fost, cred, implicați în mare măsură.

Această scrisoare este numai o parte din atîtea lucruri foarte afectuoase pe care aș dori să ți le spun. Sper să te văd, ba chiar sînt sigur că te voi vedea înainte de plecarea mea la Roma. Dacă se va putea, vom vorbi. Îți repet că pentru mine studiul tău este o lucrare foarte frumoasă și emoționantă. O mărturie de cultură, în sensul cel mai adevărat al cuvîntului.

Faptul că eu sînt obiectul său îmi dă o criză de conștiință dar și o profundă bucurie; este un ajutor pentru munca mea, pentru clarificarea pe care o caut din ce în ce mai mult.

Te îmbrățișează din toată inima al tău

RENATO

7 noiembrie 1960

Dragă Elio,

Pentru nimic în lume nu aș vrea să nu fiu de acord cu tine și există o parte din manifest pe care mi-o trimiți, pe care o împărtășesc și cu care sînt de acord: solidaritatea cu intelectualii francezi loviți de sancțiuni, deoarece și-au exprimat părerea.

Și sînt de acord, se înțelege, și cu principiul general privind dreptul la obiecțiunea de conștiință. Dar acest lucru se explică în feluri diferite, în situații diferite și va fi discutat de la caz la caz.

Ce dorim să facem noi? Să exprimăm o poziție a noastră de solidaritate concretă sau să enunțăm principii?

Cred în mod sincer că două sau trei puncte din manifest se îndepărtează în mod voit de obiectivul care ne este comun și nouă și intelectualilor francezi și provoacă alte obiecțiuni de conștiință

Curățitor de pomi, 1956

și evaluări ale faptelor care nu sînt conforme cu principiile. Cred că este suficient să citez sentința de la Nürnberg pentru a condamna alibiul obedienței. Chiar dacă după primele pedepse impuse de situație, acea tendință s-a transformat într-o glumă, prevestitoare a acelor forțe care se fac campioanele anticomunismului.

Protestăm deci, de fiecare dată, pentru un lucru. În multe proteste sîntem uniți, în altele sîntem dezbinați. Dar în ocaziile în care vom fi uniți, protestul nostru va avea o semnificație mai puternică.

Eu nu vreau să-ți cer să modifici manifestul, deoarece îmi dau seama că modificările l-ar transforma. Dar dacă tu crezi că, în această ocazie, este util să încercăm să fim uniți, fără nici o îndoială vei putea să dispui de semnătura mea.

Scuză-mă, dar cred că tu nu m-ai respecta dacă ai crede că aș putea face concesii în privința chestiunilor de acest fel. Și cred că fără să ne fi ascuns vreodată respectivele noastre păreri, am putut continua să ne stimăm și să ținem unul la celălalt.

Te îmbrățișez împreună cu Ginetta,

al tău

RENATO

LUI GIORGIO MORANDI

Dragă Morandi,

Citesc în interviul acordat lui Rapaci că la un moment dat (atunci cînd Rapaci afirmă că D-voastră sînteți artistul italian cel mai stimat de toată lumea) l-ați fi întrerupt cu fraza „Chiar și de partizanii artei sociale?"

Deoarece mi se pare că înțeleg la ce vă referiți, permiteți-mi să vă spun că acea întrerupere polemică a D-voastră a sunat în urechea mea ca o ușoară nedreptate.

Cred, în realitate, că acești pictori (chiar dacă cu greu pot fi reuniți într-un grup, chiar dacă cu greu se poate vorbi despre o „artă socială" ca despre o categorie, chiar dacă, admițînd totuși o directivă de căutare care să se numească „artă socială", ne vom găsi în fața unei foarte extinse gradații de observații) stimează arta D-voastră la fel cu alte grupuri (să le spunem așa) de pictori italieni.

Este adevărat că mulți dintre ei nu sînt legați de arta D-voastră prin nici o filiație directă; este adevărat că mulți dintre ei au crezut că este just să contrazică unele teze care au derivat din opera D-voastră; este adevărat că unii dintre ei (și eu) spuneau, în polemică cu unii tineri, că voiau să facă din D-voastră un „viței de aur": „Nu privim numai la Morandi; nu este suficient pentru a ne salva propriul suflet să stăm în umbra lui Morandi, ci să privim cu mai mult curaj spre Europa". D-voastră știți bine că era vorba în acei ani de o Europă prohibită — mă refer la generația mea și la anii '35—'45 — și este adevărat că vorbeam în acei ani despre Van Gogh și Picasso, despre Ensor și Kokoschka și că unul dintre noi purta în portofel, ca un semn al alegerii sale ideale (și chiar ideologice) o mică reproducere după *Guernica*. Toate acestea sînt adevărate; nici nu trebuie să fie renegate, după părerea mea, deși alte probleme și nenorociri urmau să cadă pe capul nostru în anii următori. Dar, cu toate acestea, acea speranță a noastră europeană, culturală și morală, nu s-a sprijinit pe nici o acțiune extracitadină*, pe nici un provincialism cosmopolit, pe nici un avangardism anti-pictură, nu însemna pentru noi a căuta alianțe sau protecții din partea lui Casorati, a lui Severini și nici, cu atît mai puțin, din partea lui Soldati sau a lui Prampolini.

Dimpotrivă. Rămîneam legați de trunchiul cel mai solid al picturii italiene și în singurul mod posibil de dezvoltare și de progres al ideilor: adică în mod activ, nu pasiv; dialectic, nu diplomatic. Legătura prin care contradicțiile se îmbină una cu alta, în continuitatea dialectică a culturii.

---

* Tendință a literaturii italiene din perioada care a urmat după primul război mondial, de a se îndrepta spre forme mai moderne ale culturii europene (în opoziție polemică cu tendința tradiționalistă *strapaese*) care s-a manifestat în modul cel mai semnificativ în mișcarea Novecento (revistă fondată în 1926 de M. Bontempelli și C. Malaparte. N.T.).

Stima și recunoșterea unei înalte valori artistice nu înseamnă repetarea modelor, acceptarea pasivă a ideilor și a principiilor estetice exprimate de opera pe care o stimăm. Dimpotrivă, se întîmplă, de obicei, că generațiile care vin purtînd propriul lor bagaj de idei și de greșeli ajung să contrazică pe cei mai mari dintre maeștrii care i-au precedat imediat.

Aș spune că vremurile în care lucrurile s-au petrecut în mod diferit nu au fost vremuri bune pentru artă, ci dimpotrivă, au fost vremurile tristelor academii.

Dacă este îngăduit cuiva să privească astăzi opera D-voastră mai ales sub aspectul abstract (și mie mi se pare că este vorba despre o deformare oportunistă, în afară de o limitare a lumii D-voastră poetice), nu cred că trebuie să fie interzis să se citească în opera D-voastră, în afară de puritatea raporturilor, a albului ceros, a culorilor ocru brun-roșcat și a celor maro întunecoase cu care ați realizat acel farmec particular, și alte aspecte.

Noi credem că a vorbi despre „abstracțiunea lui Morandi" este lipsit de sens, întrucît D-voastră sînteți abstract în aceeași măsură în care este abstract oricare alt pictor figurativ din lumea prezentă sau trecută; deoarece „abstracțiunea", așa cum spunea în mod naiv Bonnard, este *un côté de l'art*. Adică o operă de artă are nevoie de abstracțiune (Leonardo vedea petele de pe ziduri și imagina asupra lor în mod figurativ, nu le reproducea pur și simplu, schimbînd astfel o operațiune prin „expresie"; și Klee raționa cu totul altfel, despre desenele gravate și picturile proaste ale copiilor și ale nebunilor, decît un Dubuffet sau un Fautrier. Adică, pentru acești artiști, „abstracțiunea" era *un côté de l'art*, adică erau atîtea alte *côtés*. (La fel pentru D-voastră, Giorgio Morandi). Dealtminteri, că lucrurile stau așa nu este numai părerea mea; dimpotrivă, este părerea comună a celei mai serioase literaturi care există despre arta D-voastră. Literatură care, în întregime, mi se pare, tinde

să pună în lumină motivele umane, convergența sentimentelor, „concepția asupra lumii", care există în opera D-voastră.

Și deci și arta D-voastră este „socială", deși în mod deosebit indirect. (Și sper că D-voastră nu veți crede că ideea noastră referitoare la „caracterul social al artei" este restrînsă la reprezentarea exclusivă a „muncitorilor, țăranilor, intelectualilor de avangardă", concentrați asupra transformării societății.)

S-a spus că arta abstractă este expresia caracterului irațional al vremii noastre. Ei bine, dacă este adevărat că D-voastră sînteți singurul pictor care l-a înțeles pe Cézanne înaintea oricărui altuia (desigur chiar a lui Soffici) și chiar și valoarea redescoperirii artei negre, nu ca un „gust al primitivilor" (lucru ce a privit, din întîmplare, pe Modigliani, dar desigur nu pe D-voastră și nici pe Picasso), ci ca ocazie a unei investigații raționale a posibilităților de cercetare amănunțită și aprofundată a realității plastice, în ce sens opera D-voastră face parte din asemenea curente iraționale? Și de ce temele D-voastră, repetate pînă la limita extremă a capacității D-voastră de a le repeta, nu au încetat niciodată să „existe", uneori mai accentuate, alteori mai rarefiate? Pentru ce nu le-ați abandonat? Din lașitate, poate? Din lipsă de autonomie intelectuală? (Aceasta este vina care vi se aduce!) Desigur, nu din această cauză, ci pentru că existența sau persistența caselor și a colinelor, a sticlelor și a carafelor era semnul legăturii D-voastră cu lucrurile, al capacității D-voastră continue de a obține imagini, de a extrage din acestea o solicitare atît de viguroasă și de imediată, încît nu mai aveți nici măcar nevoie de a vă deplasa în alt colț al camerei, de a căuta acolo dacă din întîmplare nu se află alte obiecte capabile de a vă genera alte imagini.

Circulă totuși un zvon conform căruia D-voastră ați fi afirmat în mod public că „dacă aș începe astăzi, aș milita în tabăra abstracționistă". Mai

mulți dintre prietenii D-voastră s-au întristat din această cauză, alții au devenit încrezuți. Eu cred, în concluzie, că nu este important ceea ce D-voastră „ați fi fost astăzi" ci ceea ce D-voastră *sînteți* (și nu numai ce ați fost). Iar D-voastră nu ați fost și nu sînteți abstract. Abstracționismul nu s-a născut azi dimineață; dealtminteri, și-a trecut probele cele mai spectaculare (și desigur cele mai justificate) din anii '10 pînă în anii '30; a avut prima sa perioadă de succes în epoca Bauhaus și scrierile lui Kandinsky și ale lui Mondrian circulau pretutindeni. În Italia, nou născuta „Galleria del Milione" era centrul său de difuzare. Unul dintre cei mai buni artiști ai noștri, vechiul D-voastră camarad de studii, Osvaldo Licini, în preajma anilor '30, a acceptat cotitura artei abstracte și își executa pînzele cele mai subtile tocmai în anii în care D-voastră accentuați rotunjimea sticlelor și a aștrilor sau pictați acele faimoase „arămuri" vibrante de lumină aurie.

Adevărul este că D-voastră nu ați avut încredere în abstracționism. A rămas să reprezentați, în schimb, una dintre premisele principale a ceea ce Marchiori numește „provincia culturală italiană care a produs numai echivocul Strapaese". D-voastră erați, chiar, aproape un drapel pentru tinerii care făceau parte din „Strapaese", împotriva cărora se manifestau pictorii abstracționiști. Ei au fost primii care au înțeles (și, în acea vreme, singurii) că „provincialismul" D-voastră nu era chiar atît de provincial.

În ceea ce ne privește pe noi, cei mai tineri, încercam să plecăm tocmai de la acea bază de care eram cel mai mult legați și nu căutam „Europa" prin intermediul puținelor reviste pe care ne cădeau ochii, „Cahiers d'art" sau „XX-e Siècle", ci prin intermediul unei conștiințe europene și al unei aspirații spre libertate care ne angaja chiar ca oameni. Acest lucru îl căutam la Torino, la Roma, la Milano. Se lupta împotriva unei reviste nu numai pentru conținutul ei

ideologic reacționar, ci și pentru falsul ei modernism, pentru gustul de a stiliza, pentru manierismul ei. Intenționam, cum spuneam mai înainte, să propunem o alternativă mai satisfăcătoare pentru noi decît izolarea D-voastră, totuși nobilă (și asupra cărei semnificații și valori pozitive nu aveam niciodată rezerve).

În acest punct apare pentru mine ocazia de a da o lămurire. O lămurire pe care vo datorez, poate inutilă pentru D-voastră, dar nu pentru celelalte persoane. Răspunzînd recent unei întrebări care mi-a fost pusă, printre altele, de către un redactor al revistei „Art News" și anume cine este cel mai mare pictor italian contemporan, am spus (și parafrazez un faimos loc comun) „Morandi, hélas!". Aș vrea să fie clar că în acel *hélas* nu era nici o maliționizitate: se referea mai mult la alții, și deci la noi înșine, decît la D-voastră. Adică era reflexul (permiteți-mi, inevitabil) a tot ceea ce gîndesc și am gîndit despre pictură de cînd am început să o fac; al tuturor speranțelor și al convingerilor mele, reflexul tuturor lucrurilor în care cred în mod profund și pentru care mă bat, poate nu cu suficientă prudență, dar desigur din toată inima și fără frică.

Dar trebuie să adaug că ceea ce cred eu despre lucrurile privind pictura, ceea ce am încercat să înțeleg în artiștii de astăzi și din trecut, înseși speranțele mele referitoare la o căutare diferită de a D-voastră, speranțe pe care le urmăresc încă perseverent și însăși conștiința critică a limitelor viziunii D-voastră asupra lumii, m-au făcut să înțeleg autenticitatea și valoarea picturii D-voastră.

Îmi doresc ca ceea ce v-am spus să poată servi să corecteze, nu părerea D-voastră despre „pictorii sociali" (întrucît D-voastră i-ați adunat într-un singur mănunchi, eu îmi permit să vorbesc în numele tuturor, deși nu se știe dacă toți gîndesc în același fel), ci ceea ce cred ei despre D-voastră. Cred totuși că am multe motive să cred că ei sînt admiratorii D-voastră cei mai consecvenți,

Împușcat, 1944

cei mai puțin diplomați, tocmai pentru că sînt mai puțin interesați.

Scuzați-mi sinceritatea, dar și aceasta, cred, face parte din respect.

RENATO GUTTUSO

LUI PIETRO BONFIGLIOLI

Dragă Bonfiglioli,

Faptul de a fi pus în cauză, în dezbaterea care se desfășoară în „Notiziario", nu este determinant pentru această intervenție a mea. Sînt îndemnat mai degrabă de temele pe care dezbaterea le-a pus și care fac obiectul unei discuții mai ample.

Referitor la teza lui Renato Barilli, care pune în legătură schimbarea de accent a pozițiilor teoretice ale unor artiști și critici comuniști, cu

îndepărtarea de perspectiva revoluționară (teză legată de părerea conform căreia integrarea clasei muncitoare în sistem, în țările capitaliste, a făcut să dispară acea *diferență calitativă* dintre proletariat și clasele dominante, care punea proletariatul în obligație revoluționară), trebuie să observăm că impulsul separatist numit „neorealism" s-a dezvoltat în preajma anilor '49—'50, *atunci cînd perspectiva revoluționară s-a îndepărtat*; în timp ce, în anii care au urmat imediat după Rezistență, interesele noastre, ca urmare a celor inițiate de Corrente, se îndreptau către experiențele europene de avangardă.

Oricum ar fi fost condusă, și ne-am făcut în mod sincer autocritica, faza numită neorealistă avea motivări diferite de cea sociologico-oportunistă a unei perspective revoluționare apropiate. A fost ușor de creat fetișul vulgar-realismului. Existau, da, vulgar-realiștii, așa cum, în alte domenii, existau vulgarizatorii. Dar în timp ce, în general, aceștia erau înălțați la nivelul celor mai buni din gruparea lor, în privința noastră s-a făcut operațiunea opusă: cei mai buni au fost asimilați cu cei mai răi.

Fără să vreau să merg pînă la capăt în respingerea tezei „integrării", comună multor cercetători (Mallet, Marcuse), dacă este adevărat că diferite schematisme ne îndemnau să vedem clasa muncitoare „în abstract" și nu „în realitatea sociologică a muncitorilor", nu este totuși adevărat că realitatea muncitorească este *numai* sociologică. Substanța revoluționară, de avangardă, a clasei muncitoare, nu s-a schimbat *din punct de vedere calitativ*: *alianțele sale sînt acelea care s-au transformat din punct de vedere calitativ*. Fapt care schimbă multe lucruri (printre altele strategia și poate și termenii în care se va realiza răsturnarea structurilor), dar nu îndepărtează deloc perspectiva revoluționară. Și acesta este adevăratul pas înainte. Aceasta este situația *nouă*, *modernă*: vechile sisteme se transformă, calitatea raporturilor se schimbă. Și de asemenea, în parte, și actorii. Intervențiile lui Barilli și ale lui Solmi,

sînt, după părerea mea, un semn al acestor mutații. Maurizio Fagiolo arată că a observat acest lucru atunci cînd spune că mănîncă aceeași mîncare, regretînd că dezbaterea nu se desfășoară mai mult în termeni venturiani. Fagiolo afirmă că „nu este vorba de a picta muncitori, ci de a deveni „operatori". Nimic nou, cu condiția să se înțeleagă că este posibil a fi „operatori" fie servindu-ne de „structurile primare", fie pictînd figuri umane, astronauți, muncitori sau mere pe masă. S-ar putea chiar renunța la respingerea plicticosului loc comun, pe care-l purtăm ca pe o brasardă galbenă, a marei mase a muncitorilor și a țăranilor care ar fi fost pictată. Ce s-ar fi întîmplat dacă s-ar fi pictat atîția cîte „furculițe" sînt la Capogrossi sau cîte sticle la Mondrian? Cu toate acestea s-ar zice că acele puține tablouri „poporaniste" au fost suficiente la acoperirea unui întreg domeniu polemic, la justificarea unui slogan care scutea de orice fel de argumentație.

Locul comun mai continuă încă cu „argumentul" „asigurării pe viață". Dar Benjamin, încă în anii treizeci, a explicat ce i se întîmplă operei de artă „în epoca posibilității sale de reproducere tehnică" și știm cu toții, de la o vreme, că tablourile nu sînt „consumate" numai de cei care le posedă. Fagiolo continuă: trăsătura de penel este *reacționară*. De-abia ieri citisem despre „trăsătura de penel socialistă" (Argan). Actuală, demnă de operatori, este astăzi numai non-trăsătura de penel. Penelurile și muncitorii nu mai sînt actuali. O frumoasă încurcătură. Se poate întîmpla ca cineva dintre noi să-l fi înțeles pe Pollock în '58, în loc de '56. Nu este vorba de a marca fișa de prezență înaintea altora, ci de a înțelege un artist *în întregime*, fără a-l circumscrie, în pas cu moda, la „dripping", văzînd aici originile și sfîrșiturile, culegînd ceea ce depășește spațiul strîmt al actualității sale în momentul dat.

În sfîrșit aș vrea să spun că nimeni nu-l obligă pe Fagiolo să fie marxist: dar, dacă este, nu poate să pună pe același plan prezentul și violentul război din Vietnam și preistoria, semnificațiile și materialele plastice. În acest punct este de înțeles că el își permite să nu-și amintească cine a fost acela care a spus că extremismul este o boală infantilă.

Barilli are dreptate cînd afirmă pluralitatea căilor de „stînga". În interiorul însuși al unei asemenea pluralități există totuși o poziție *revoluționară* care se îmbogățește cu orice nouă cercetare utilă, dar este în mod fundamental alegere, punct de vedere sau posibilitate a unui punct de vedere.

Noi nu credem că ideologia *produce* artă, credem totuși că opera de artă are efecte ideologice. În domeniul critic ideologia este întotdeauna prezentă; și Solmi, ca noi toți, se preocupă de a nu cădea în ideologismul non-ideologiei (care este ideologie reacționară de cea mai bună speță, chiar dacă se prezintă în „forme" de stînga). Nu este ușor și nici imediat a găsi într-o gîndire critică asupra prezentului, acele tonuri care ar fi prea ușor de găsit *aliniindu-ne la poziții* a-ideologice. Nu se poate cere o „aliniere" care ar sărăci discuția într-un moment în care se poate discuta cu un marxist nou, liber de scheme.

Lucrurile s-au schimbat, nu pentru că există mai puțini săraci (dar există întotdeauna prea mulți) ci pentru că *sticla-cimentul face mai sărac pe sărac*. În această privință Solmi are dreptate. În schimb aș fi mai prudent într-o intenționalitate revoluționară (un comportament îndreptat, între altele, spre reducerea alienării) de a presupune în Eros fantoma care străbate astăzi lumea; sau, în general, de a ne sprijini pe factori *prin ei înșiși* alienanți, ca *erotismul* sau ca „gîndirea negativă". Estetismul de orice fel și orice *intervenție* care modifică realul este alienant. Eu cred că autenticitatea unei imagini, și de aceea particularitatea ei, derivă din capacitatea artistului de a o proteja cel mai mult posibil de agregațiile

voluntariste, culturaliste, ideologice, psihologice, erotice, etc., și de a reuși a fixa în imagine „raporturi reale" (Vreau să spun, în mod aproximativ, ceva asemănător cu ceea ce afirmă Althusser cînd vorbește despre „raporturi abstracte").

Barilli afirmă că „realitatea", cu umbrele sale, este singura care ne este dată și cu ea trebuie să ne facem socotelile. Este just. Cu condiția să iasă din vechile categorii de „subiect" și „obiect" care sînt în opoziție și să ținem seamă de faptul că artistul este el însuși *o parte* din realitate și, împreună cu aceasta, constituie forța de modificare. A vedea realitatea *așa cum este ea* înseamnă a o vedea în dialectica ei; nu metafizic, în ordinea structurilor *mentale*; contradicția nu este mecanică și nu-i pot fi ignorate complexitatea și inegalitățile (Althusser vorbește despre „structuri de inegalitate"). Înseamnă a ne menține în interior și a accepta structura reală a societății așa cum se așază ea pe *întreaga* scoarță terestră. Am recădea într-o evidentă eroare dacă am vrea să vedem ororile societății de consum, ale opresiunii tehnologice, ale represiunii etc., fără a-i vedea luminile și umbrele.

Sufletul omenesc face parte din structuri. Nu se poate picta, nici scrie, nici face altceva, fără a participa la „tot ceea ce merge sau nu merge în lume". Și spaghetele lui Rosenquist, sau alte înregistrări „pop" se supun acestei legi. Lucrurile, dacă sînt identificate, exprimă *sensul* lor. A le afirma „prezența de nesuprimat" împotriva negării lor metafizice, este un fapt care înseamnă prin sine însuși participare la „ceea ce merge sau nu merge în lume". Este de datoria criticului și a spectatorului să observe momentul în care identificarea este autentică. Contextul uman este acela care trebuie să decidă în privința raportului în care urmează să se găsească omul și lucrurile. Spunea Nizan: „De cîte ori nu voi fi repetat eu cuvîntul *om*, dar să mi se dea altul. Despre aceasta este vorba: să se enunțe ceea ce este sau nu este cuprins în cuvîntul om". Aprecierea directă pe care o dă opera de artă asupra realității

poate să fie pozitivă sau negativă, cu același titlu ca o apreciere dialectică. Contestare și încredere se împletesc.

„A evidenția reprimarea" este desigur un mod de a contesta sistemul, dar nu se poate afirma că tot ceea ce nu *evidențiază* negativitatea (pe scurt: nu cred că între paleo-capitalism și neo-capitalism există vreo diferență *calitativă*) înseamnă acceptarea „științei" sale. Intervenția, efectul ideologic sînt realizate de către artist prin forța sa de *precizie* (care nu este numai *regard*), dar implică multe facultăți, evidente și secrete, ale conștientului și ale inconștientului. În acest sens marxiștii sînt mult mai precișI decît Adorno și Marcuse deoarece încearcă să nu piardă acele măsuri care fac ca acțiunea revoluționară să nu fie *utopie*, ci să fie *în tendința* istoriei. O asemenea tendință nu este o obiectivitate abstractă, lipsită de subiect, cum se pare că crede Adorno. Sistemul neo-capitalist nu acoperă în întregime domeniul prezentului; lasă interstiții, fisuri, goluri în care se inserează forțe revoluționare active și tot atît de obiective. Am putea face o enumerare strictă a acestor „goluri" ale sistemului și ale incapacității sistemului de a le umple. Nu este un lucru absurd a afirma că socialismul se dezvoltă prin intermediul dialecticii în timp ce conservatorismul se înspăimîntă.

Această discuție era necesar să fie începută și trebuie să-i mulțumim revistei „Notiziario" pentru aceasta, și va trebui să fie aprofundată, fără prejudecăți, cu onestitate, cu conștiință critică și intelectuală.

Scuză-mi moralismul (sau speranța mea).

RENATO GUTTUSO

CĂTRE „UNITA"

Dragă domnule director,

Cu oarecare întîrziere intervin și eu în dezbaterea deschisă de scrisoarea tovarășului Marcello Cini privind expediția pe lună.

Doresc să spun imediat că sînt de acord cu conținutul și cu oportunitatea ei.

Este o scrisoare (în mod deliberat părtinitoare dat fiind faptul că Cini, mai mult decît alții, este conștient de valoarea și de avantajele pe care descoperirile științei și ale tehnicii le aduc omului) care servește la restabilirea unui echilibru.

Pe lîngă bucuria pentru un rezultat atît de important și de impresionant, bucurie la care au participat, înainte, în desfășurare și după, toate instrumentele de informare, era just de a pune în evidență, a atrage atenția asupra altor aspecte legate nu numai de concepția generală marxistă a științei și tehnicii, dar și de această acțiune specifică.

Nu se poate uita sau a nu sublinia cu suficientă energie aspectele strategice și propagandistice ale acțiunii și cadrul general în care se plasează această expediție: condițiile globului pămîntesc încă acoperit de rușini și orori, de foame, de nedreptate și masacre. Condițiile unei lumi în care este în acțiune un vast și inexorabil plan conservator, orchestrat de către Statele Unite ale Americii și care se desfășoară în forme considerate de la caz la caz mai oportune, în Asia, în Africa, în America, în Europa. Un plan care nu privește numai Grecia sau Spania, dar care caută să se insinueze chiar și în țările socialiste și din care fac parte și episoadele demne de compătimire din țara noastră. Demne de compătimire, cel puțin pînă acum!

Confruntarea între politica imperialistă, între atîtea orori de pe pămînt, între atîtea chestiuni vitale ale omului (cu care sîntem atît de deprinși încît am ajuns la indiferență) și delirul pentru o acțiune, fără îndoială de mare importanță, dar nu inseparabilă de cadrul general, îndeamnă la meditație și este just ca raportul să fie restabilit în presa comuniștilor. (Aș vrea să observ, referitor la aceasta, că articolele lui Spriano și ale lui Pesenti din „Rinascita" nu apăruseră încă atunci cînd Cini a scris scrisoarea.)

Incidental trebuie relevată trista comportare a presei italiene (presa elveţiană, pe care o văd în aceste zile de odihnă, a avut o comportare mult mai corectă) referitor la sonda lunară sovietică, lansată în aceeaşi perioadă: în legătură cu aceasta s-au făcut unele presupuneri (culese chiar şi din presa *noastră*): ele nerealizîndu-se, s-au bucurat să anunţe un insucces. Dar nimeni nu a spus că era vorba de presupuneri şi că ele puteau să nu fie exacte.

Din păcate, acesta este un obicei foarte italian: dacă Benvenuti pierde o întîlnire de box este vina unei coaste fisurate sau a unui deget scrîntit iar dacă Gimondi este mai puţin rapid decît Merckx este vina unei artrite. Este un exemplu, evident, răsturnat, dar este vorba despre acelaşi condamnabil spirit sectar, antiinternaţionalist, antiuman.

Expediţia americană are fără îndoială şi (nu în al doilea rînd) o semnificaţie în cadrul unei tensiuni hegemonice şi imperialiste, consolidează un sistem şi deschide perspective pentru consolidarea unui astfel de sistem. Cine are urechi bune a observat de pildă, că tonul discursurilor lui Nixon, în cursul actualei sale călătorii, s-a ridicat foarte mult după succesul acestei acţiuni. Aceste lucruri trebuie să fie spuse, pe lîngă celelate, pentru că sînt înlănţuite între ele. Ne putem dezinfecta de eventualele contaminări lunare, dar nu de contaminările (reale acestea, nu eventuale) acţiunilor din Coreea, din Vietnam sau din sudul Statelor-Unite, din Venezuela sau Georgia, sau a morţii de fiecare zi, din cauza foamei, a mii şi mii de fiinţe umane.

Tovarăşul Giovanni Berlinguer poate să se fi preocupat ca acul balanţei să nu fie deplasat de scrisoarea lui Cini. Dar în realitate scrisoarea lui Cini echilibra balanţa (tocmai din cauza unilateralităţii ei).

Noi avem datoria să spunem întotdeauna adevărul. Chiar dacă într-un moment de entuziasm pentru o importantă acţiune a omului, faptul de a sublinia cealaltă faţetă a chestiunii (aceea pe care omul o trăieşte în fiecare zi şi nu în faţa

LUI GIORGIO AMENDOLA

14 iunie 1968

Dragă Giorgio,

Plec mîine la Hamburg, la Academia de Arte Frumoase. Nu voi putea participa la ședința Comitetului Central din care cauză te rog să mă scuzi în fața tovarășilor.

M-ar fi interesat foarte mult să fiu prezent, deoarece cred că multitudinea de chestiuni ale momentului vor fi toate cel puțin atinse. De la răsunătoarea noastră victorie (căreia trebuie totuși să-i prindem semnificația de călăuză pentru acțiunea viitoare), la diferitele chestiuni de politică externă, la raporturile cu diferitele țări comuniste și diferitele partide comuniste, pînă la politica internă și în sfîrșit la complexa chestiune a mișcărilor tineretului.

Eu am citit cu multă atenție articolul tău din „Rinascita" din 7 iunie, și am apreciat multe părți ale sale, din care unele destul de luminate. Dar sînt mai puțin de acord cu partea critică a articolului tău, referitoare la mișcarea studențească, parte la care, în primul rînd, nu se adaugă o suficientă autocritică a noastră, de partid, privind ezitările, întîrzierile, deosebirile care au înlesnit preponderența pozițiilor iraționale și extremiste. Menționez că am fi putut modifica (și a existat un moment în care, parțial și cu întîrziere am făcut-o) și corecta pozițiile extremiste. Dar apoi au intervenit înăspriri postume, care au repus în discuție un început de discuție critică cu „turbații".

Sincer, nu cred că este vorba despre „lupta pe două fronturi", deoarece extremismul studențesc are rădăcini diferite de extremismul politic în interiorul partidului. Articolul tău este just, dar general, deoarece ignoră specificul mișcării studențești, ale cărei motive profunde de revoltă s-au dezvoltat fără o activă intervenție a comu-

niștilor, cărora le incumbă adesea datoria de a îndeplini rolul de frînă. Era logic, este logic să fi avut mai mult succes cuvintele de ordine mai ușoare. Este logic să poarte peste tot *chipul* lui Chè Guevara. Noi am discutat despre oportunitatea de a purta peste tot *chipul*, nu pe baza ideologiei confuze a lui Guevara, Debré sau a maestrului Althusser. Crezi că *chipul* lui Garibaldi a contat mai puțin, la vremea lui?

Trebuie să spunem, de asemenea, că marxismul nu a fost reluat, studiat, dezvoltat de către comuniști. Nu există texte marxiste noi, care să provoace o cercetare concretă, ușor de recunoscut în realitate. Există Adorno, Marcuse, Althusser, cei care au elaborat teorii eronate, dar fascinante. Chiar dacă le-am fi discutat mai mult (atunci cînd am făcut-o a fost întotdeauna în sens *pasiv*), nu ar fi fost suficient.

Care sînt cărțile noastre? Bătrînul Lukács, pentru a da un exemplu mai respectabil, este, puțin spus, insuficient. I-am citit lui Althusser o prefață de Luporini, mai mult părtinitoare decît critică. Vreau să spun că noi nu am dezvoltat în mod original marxismul... Nu am luat în serios textele para-marxiste aduse la lumină și răspîndite de către modă (pentru că marxismul *este* la modă, nu din meritul nostru, și de aceea este vorba de un marxism deformat). Nu am știut să exprimăm forțe revoluționare concrete, originale, în interiorul mișcării studențești.

Ne-a fost teamă și lucrurile au trecut dincolo de ceea ce s-ar fi întîmplat cu un mic risc al nostru — chiar și mare, de ce nu! — revoluțiile nu se fac pe catifeaua prudenței.

Manifestele anticomuniste etc., citate de tine și de alții, mulți alții, nu ar fi apărut poate, s-au ar fi impresionat mai puțin.

Tu spui acum că trebuie să se răspundă cu fermitate acuzațiilor aduse de către „turbați". Desigur. Dar nu subordonînd o mișcare impetuoasă unor
 proiecte tactice, care nu sînt valabile odată

aparatului de televiziune) poate să apară, din punct de vedere jurnalistic, că produce un efect contrar.

Tovarășul Berlinguer ne amintește că și acest aspect a fost subliniat de presa noastră (dar crede cu adevărat că acest lucru s-a făcut cu rîvna necesară?). El amintește și acțiunea partidului nostru de a susține luptele muncitorești și țărănești care s-au desfășurat în aceste luni. Dar ce fel de partid de clasă am fi dacă nu am proceda astfel? Cred că nu este suficient să spunem că sîntem singurii care facem aceasta, atunci cînd problemele lumii și ale noastre, ale italienilor, sînt imense și imens de grave.

Mi se pare că în partidul nostru tinde să se impună un mod de a discuta defensiv, mai mult decît analiza chestiunilor sau autocritica, acolo unde este necesară.

Chiar și în cazul celor două intervenții ale tovarășului Bufalini în legătură cu numărul 1 al revistei „Il Manifesto", am notat această tendință: apărarea, chiar dacă este justă, față de acuzațiile explicite și implicite împotriva a ceea ce a făcut partidul și pe care pozițiile tovarășilor de la „Il Manifesto" par să nu le ia în considerație cu o suficientă imparțialitate, este preponderentă în discutarea temelor ideologice privind respingerea argumentată a punctelor fundamentale ale dezacordului.

Tovarășul G. Berlinguer, care este, ca și Cini, un om de știință, ni-l amintește pe Columb: un savant care voia să demonstreze rotunjimea globului. Și nu l-au ascultat; pînă cînd un mare regat feudal nu a crezut util să rişte trei corăbii pline de sclavi condamnați la galere și comandate de acel tip straniu care făcea ouăle să stea în picioare. Dar dacă pentru un moment am pune ipoteza (și știu bine că ipotezele sînt întotdeauna abstracte) că acțiunea lui Columb ar fi avut loc astăzi sau că noi comuniștii am fi fost, atunci, contemporani cu cucerirea Lumii Noi, și am fi asistat la jafurile și la măcelurile (distrugerea a două civilizații) sîngeroasei colonizări condusă

(adăpostindu-se sub Crucea lui Christos: „Gott mit uns") de Pizzarro și Cortez, nu am fi ridicat vocea, noi comuniștii, *nu numai* pentru a exalta semnificația descoperirii și a posibilelor sale consecințe pozitive, dar *și împotriva* ororii colonialismului feudal și a metodelor sale, orori și metode care s-au perpetuat și se perpetuează, aproape în aceleași forme, pînă în zilele noastre?

Am fi făcut aceasta. Cu toate puterile noastre. În acest caz nu cred că am fi judecați astăzi în același fel ca de teologii contemporani cu Columb.

Pe de altă parte adversarii lui Columb negau pur și simplu valabilitatea teoriei sale (și pentru o teorie care este considerată lipsită de valoare nu se riscă nici măcar un ban) și de aceea credeau că apără interese precise, nu o idee de umanitate și de justiție.

Este adevărat că dezvoltarea științei și a tehnicii nu este în *mod necesar* în serviciul capitalismului. Dar este adevărat și faptul că există un scientism și un tehnicism legate de un anumit tip (capitalist) de raporturi de producție, de probleme de hegemonie și de putere. „Știința" nu este un mit abstract, ci un instrument al omului.

În Calabria, în Sicilia sau în Lucania masele intră în luptă pentru a avea de lucru, apă și rețele de canalizare, în Statele Unite, în Olanda, în Germania, tineretul intră în luptă împotriva excesului de confort care adoarme și alienează.

Progresul nu este egal pentru toți într-o lume împărțită, în care omul este înstrăinat. Marx pune raportul om-obiect ca un proces de umanizare în practică, adică un proces „revoluționar" de umanizare a obiectului, care trebuie opus procesului scientismului capitalist (transformarea omului în obiect). Și omul va fi întotdeauna „sclavul obiectului său" pînă cînd acesta nu va fi devenit pentru el un obiect uman.

Iar noi sîntem comuniști tocmai pentru că credem că acest raport *va fi just*, va deveni *just*, *direct*, *uman*, numai atunci cînd structurile exploatării și ale imperialismului vor fi răsturnate.

pentru totdeauna, dar care, în schimb, trebuie să fie modificate atunci cînd realitatea o impune.

Critica noastră este justă în esență, dar nu poate să prevaleze asupra autocriticii.

Desigur, nu putem admite să fim insultați drept corifei ai conservatorismului, dar nu trebuia, nu trebuie să oferim îndoiala că am fi, într-un moment în care pasiunile sînt prea puternice, „patrioți" în maniera lui De Gaulle și nu în sensul lui Waldek Rochet.

Intriganții, renegații, încurcă-lume, pot fi izolați nu cu osînda și excomunicarea, nu numai respingînd acuzațiile, ci *cu acțiunea.*

Îți vorbesc pe baza experienței mele de la Academia de Belle Arte din Roma. Timp de o lună am văzut și am vorbit cu studenții, am participat la reuniuni și adunări. Te asigur că este posibil a vorbi cu studenții, chiar să și simți că renaști odată cu ei, este posibil un contact strîns între muncitori și studenți. Și pentru faptul că nu este adevărat ceea ce spune Pasolini, în trista sa poezie, *că studenții sînt o clasă* (clasa burgheză) și *poliția o clasă* (clasa săracă). Ce soi de marxist!

Problema este *cine* comandă poliția? *Cine* o folosește? — Și *cine-i* mișcă pe studenți? Oare numai agitatorii? Ar fi o mare greșeală să credem acest lucru. O mare greșeală să acționăm în așa fel încît mișcarea studențească, care constituie, în mod obiectiv, cea mai puternică presiune pentru reînnoirea structurilor, să fie, într-adevăr, totalmente dominată de agitatori necugetați, care ar duce-o la o înfrîngere totală. O înfrîngere care ar fi și a noastră și de care noi înșine am putea fi trași la răspundere.

Scuză-mi scrisoarea prea *lungă* și prea *scurtă*, sumară etc., admite că scriu în grabă și cu pasiune și acceptă o caldă îmbrățișare

de la al tău

* *Mi se pare just să reproduc mai jos răspunsul lui Giorgio Amendola, datat 27.VI.1968.*

„Dragă Renato,

Îți mulțumesc că mi-ai trimis o scrisoare atît de sinceră și de caldă, care m-a readus la vremurile de demult, cînd în Piazza Nicosia discutam pe îndelete, cu Mario și Celeste, despre speranțele noastre.

Articolul meu a suscitat, încă o dată, o foarte vie polemică, aprobări și critici. „Rinascita" a primit multe articole și scrisori. Totuși nu pot să fie publicate toate, din motive de spațiu și chiar de oportunitate, deoarece, luînd ca pretext articolul meu, adevăratul motiv al multor intervenții este atitudinea PCF în criza din luna mai. Acum nu este posibil a duce o discuție publică referitoare la această temă, cît timp tovarășii francezi sînt angajați într-o grea bătălie. Ar însemna să le mărim dificultățile, care sînt și așa destul de mari. Va veni vremea și posibilitatea de a face un bilanț critic al crizei franceze. Părerea mea este că tovarășii francezi au fost surprinși de rapida desfășurare a evenimentelor (de ce? iată adevărata temă a discuției). Dar sînt de asemenea convins că nu a existat niciodată o pretinsă criză revoluționară, deoarece De Gaulle a controlat întotdeauna desfășurarea situației. Dramatica desfășurare a evenimentelor a demonstrat pericolul care poate să decurgă din judecăți nesocotite și superficiale și, pentru a relua tema articolului meu, din extremisme sectare. Calea de a ajunge la socialism în țările capitaliste din Occident este lungă și dificilă. Este vorba de a da de înțeles majorității poporului că socialismul este condiția de a avea mai multă libertate și mai multă bunăstare, fără să fie compromise cuceririle deja obținute (care sînt importante, dacă se ia în considerare starea în care se găsește o parte a umanității). Cînd apare o criză care amenință să compromită ceea ce s-a obținut, fără a da perspective de îmbunătățire și de a provoca

un război civil și o dictatură militară, o parte a poporului (și chiar a muncitorilor) se oprește, preocupată. Aceasta nu înseamnă că ea este integrată, ci că nu vrea să riște aventuri periculoase. Și întreaga criză din luna mai era pe cale să devină o teribilă aventură. PCF a încercat, cu un mare simț al responsabilității, să împiedice desfășurarea aventurii. Se poate întîmpla ca în această dificilă manevră să se fi comis vreo greșeală, dar ireparabilul a fost (pînă acum) evitat. Problema este de a vedea în ce mod energiile dispersate în agitație (neconcludentă) și în construirea de baricade de tinichea (tabla de zinc a automobilelor poate fi perforată de glonțul unui revolver pentru copii) pot să fie folosite ca să alimenteze o tensiune permanentă, ideală, politică, socială, care să dureze în timp și să facă să se maturizeze condițiile pentru o ascensiune democratică a clasei muncitoare la conducerea statului. Cum pentru agresiunea americană în Vietnam problema era (și este) de a ajuta, cu toate mijloacele diplomatice, militare și politice poporul vietnamez să bată pe agresor, împiedicînd în același timp să se ajungă la izbucnirea unui război atomic (și iată rațiunea atitudinii plină de responsabilitate a politicii externe sovietice); tot astfel în Franța și în Italia este vorba de a folosi marea forță a mișcării populare într-o luptă fără răgaz, pe o durată de timp suficient de lungă, cu obiective intermediare, politice și economice, evitînd ciocnirea frontală. Dacă vrei este tactica gherilei aceea pe care a indicat-o Togliatti (înaintea sugestiilor cubaneze) aplicată țărilor cu o înaltă dezvoltare capitalistă, cu o societate articulată și complexă, bogată în stratificări sociale: a menține o presiune a masei, evitînd ciocnirea frontală.

Este o strategie care necesită o mișcare organizată, tenace, cu mari calități de rezistență și de recuperare. Pretinde un partid comunist capabil să impună mișcării populare coeziune și disciplină, în mod democratic, dobîndind aprobarea și aprobînd o hegemonie a sa politică și ideală.

Dar acest lucru pretinde unitate politică și, pentru a relua tema articolului meu, lupta pe două fronturi. Vei fi citit în „Unità" textul intervenției mele în CC, în care am reluat temele în discuție, precum și răspunsul meu din „Rinascita". CC a fost vioi și interesant: totuși, și chiar și din vina mea, ne-am îndepărtat puțin prea mult de temele de un imediat interes politic: a nu pierde timpul, a dezvolta luptele economice și sociale pentru a pune problemele cele mai urgente, a duce mai departe inițiativa unitară față de forțele în criză prezente în PSU și în DC, pentru a construi o nouă unitate.

Și eu sînt convins că extinderea pozițiilor extremiste în mișcarea muncitorească depinde de slăbiciunile noastre. Este un fapt că nu avem „texte marxiste noi, care să provoace o încercare concretă, ușor de recunoscut în realitate". Îmi doresc, împreună cu tine, să se descopere curînd filosofi și economiști capabili să îmbogățească patrimoniul nostru. Între timp trebuie să contăm pe forțele noastre, care sînt acelea care sînt. Dar eu cred că a lipsit mai ales combativitatea noastră (care nu este prezumție) pentru a înfrunta cu armele experienței noastre noile probleme (și printre acestea problemele puse de mișcarea studențească). Puțin cîte puțin am permis ca patrimoniul nostru ideal, acumulat cu contribuția lui Gramsci și Togliatti, dar nu numai ei (mă gîndesc la Grieco,la Di Vittorio, la Alicata) să fie ronțăit, mortificat, irosit de efemerele mode culturale, de jocurile sterile ale avangardelor. În domeniul tău tu ai putut să reziști acestor acrobații. Aceasta nu înseamnă că te-ai oprit. Dar ai avut forța de a opera o reînnoire a ta, nepierzînd conștiința continuității operei tale. Autobiografia ta este demonstrarea unui discurs coerent, care nu suferă întreruperi și devieri. Cîte mode ai văzut crescînd și apoi dispărînd. Fiecare modă poate avea o semnificație a sa, poate să exprime ceva, să reprezinte chiar și o critică. Dar a recunoaște acest lucru nu înseamnă să te lași prins în mod necesar de manevrele industriilor și ale comerțului

cultural. Un val de anti-istoricism, de iraționalism, de sociologism și de empirism eclectic s-a strecurat chiar și în partid (mai ales în domeniul filosofic și în domeniul literar) întunecînd marea linie dialectică a lui Gramsci și a lui Togliatti. La început Sartre, apoi Lévy-Strauss și Marcuse. Natural, în toți acești scriitori există ceva care merită să fie preluat. Citirea lui Lévy-Strauss (care nu a pierdut sensul istoriei) este foarte stimulatorie. Dar cu atît mai mult putem să luăm, cu cît sîntem noi înșine mai înarmați cu o gîndire critică, care, de la Labriola, Gramsci, Togliatti, se demonstrează puternică și moderată. Firește nu este vorba de a repeta papagalicește frazele maeștrilor noștri (și eu nu cred să fi arătat vreodată a fi un scolastic, ba chiar am fost acuzat de a fi revizionist), ci de a pleca de la poziții care ne-au lăsat să mergem mai departe. Dacă rupem *continuitatea* care trebuie să ne lege de trecutul nostru, sîntem împinși în derivă, zguduiți într-o parte și alta de capricioasele vînturi ale modei și nu ne afirmăm hegemonia.

„Iată sensul articolului meu: un apel de a fi noi înșine, conștienți de funcția noastră, de a fi combativi, firește pentru a merge înainte și nu pentru a rămîne pe loc. Deoarece există o problemă referitoare la conducerea mișcării studențești. Această mișcare exprimă o contradicție profundă, este mișcată de forțe reale (chiar dacă nu cred că „ea constituie *cea mai puternică* presiune pentru reînnoirea structurilor", așa cum spui tu), dar conducerea ei este îndeplinită astăzi (nu am spus niciodată de „agitatori" sau „provocatori") de grupări (printre care există persoane pe care le cunosc, care sînt bine pregătite și pe care personal le stimez) ce se mișcă, totuși, conform unei strategii diferite de cea a noastră. Este dreptul lor să se bată conform convingerilor lor. Dar nu vedem pentru ce trebuie să lăsăm cîmpul liber, fără a afirma prezența noastră, desigur în acțiune, cu inițiativa și de asemenea cu critica, ce dă un sens acțiunii și o conduce spre obiective pozitive. De aceea există

necesitatea unei „lupte politice" (care înseamnă atitudine critică, confruntare, dialog și chiar polemică atît cît este necesar). Nu este suficientă experiența dacă nu este iluminată din punct de vedere politic de către cultură. Acolo unde am luptat și ne-am arătat sub adevăratul nostru chip, necedînd la presiuni externe — de pildă în clasa muncitoare — i-am bătut și pe extremiști și pe social-democrați. Votul muncitoresc a fost răspunsul la inițiativa noastră.

Sper ca acest schimb de scrisori să deschidă între noi o perioadă de contacte mai strînse. Chiar și tu, dragă Renato, trebuie să fii prezent, cu funcția ta particulară, cu mijloacele tale, în bătălia organizată pe care partidul trebuie să o conducă. Ai o sarcină importantă de îndeplinit. Trebuie să-ți aduci contribuția în „bătălia ideilor", așa ca în toate bătăliile conduse de partid. Accesibili la toate vocile noi și sincere, nu trebuie să permitem fariseilor să facă un tîrg cu conștiințele tinerilor și să utilizeze cu cîteva fraze bombastice noua vigoare și combativitatea lor pentru manevre care servesc numai la a face mai anevoioasă strădania clasei muncitoare."

NOTĂ BIBLIOGRAFICĂ

Unele din scrierile adunate în acest volum au mai fost publicate în reviste și ziare: *Pictura este meseria mea* este textul răspunsului adresat lui Tristan Sauvage pentru ancheta *Pictura italiană de după război*, Schwarz, Milano, 1957; *Dialog despre pictură*, în „Quadri milanesi", no. 4—5, vară-toamnă 1962; *Omul, arta și „omul nou"*: *a găsi, nu a regăsi* în „Europa Letteraria" no. 17, octombrie, 1962; *Situația artelor figurative în Italia* este textul relatării la consfătuirea referitoare la aceeași temă, care a avut loc la Institutul Gramsci de la 1 la 2 iunie 1960 și a fost publicată în „Contemporaneo", no. 27—28, iulie-august 1960; *Informalul* în „Paragone-Arte", septembrie 1965; *Comunicare concretă de imagini concrete* în „Rinascita — Il Contemporaneo", iulie 1965; *Artă săracă* în „Notiziario" no. 31, 1968; *Insemnări despre Rafael* este textul unei conferințe publicate în „Raphael", no. 1, 1965; *George Grosz*, în „Contemporaneo", no. 16, august 1959; articolele despre Picasso au apărut în „Unità", din 25.X.1961 și 24.X.1971 și „Espresso" din 18.IV.1965; *De Chirico sau despre pictură* în „Rinascita", no. 43, 30 octombrie 1970; *Pollock în și în afara curentului* în *Catalogul* Saggiatore, 1962; unele pagini din jurnal au apărut în „Contemporaneo", lunar, în „Questo e altro" și în „Unità".

DESPRE AUTOR

Renato Guttuso s-a născut la Bagheria, la cîțiva kilometri de Palermo, la 2 ianuarie 1912. În 1931 părăsește Sicilia și se duce la Roma, la Milano și apoi din nou la Roma, unde face parte dintre fondatorii și animatorii mișcării „Corrente". În 1940 intră în partidul comunist italian, aflat în clandestinitate, și participă la mișcarea de rezistență împotriva nazismului. În 1942 expune celebra *Crucificare*, cu Christosul cel roșu, și este atacat de dictatura fascistă. Puțin după aceasta desenează faimoasa serie *Gott mit uns*. De atunci angajarea sa se exprimă cu egală vigoare fie pe frontul luptei politice, fie pe acela al luptei artistice și de idei. În 1948 cucerește premiul Bienalei de la Veneția; în 1960 i se acordă Premiul Marzotto. În același an i s-a conferit premiul Lenin.

CUPRINS

Cuvînt înainte 5
Prefaţa autorului 13

I
PICTURA ŞI BĂTĂLIA PENTRU REALISM. . . . 19

Pictura este meseria mea 23
Comunicare concretă de imagini concrete. 25
Omul, arta şi „lumea nouă". A găsi, nu a regăsi. . 30
Arta săracă. 39
Dialog despre pictură 48
Situaţia artelor figurative în Italia. 76
Informalul 102
Răspunsuri la un interviu nepublicat. 119
Artistul, publicul, piaţa. Răspunsuri la o anchetă a revistei „I Futuribili" 127

II
PICTORII. 131

Însemnări despre Rafael 131
În favoarea lui Courbet 155
Despre Van Gogh 163
Însemnări despre Modigliani 169
Expoziţia Modi la palatul regal. 175
George Grosz 180
Picasso 185
Pentru cei nouăzeci de ani ai lui Picasso. 200
De Chirico sau despre pictură. 205
Meditînd la Renato Birolli 216
Despre o expoziţie a lui Vacchi 220
Pollock în cadrul curentului şi în afara lui. . . . 226

III
PAGINI DE JURNAL. 1958—1969 239

1958

Nicolas de Staël (1914—1955) 239
Bienala de la Veneţia 245
Întrebări (retorice). 246

Urît sau gaga 248
Notă biografică 248
O mare bogăție 249
Ideologie 249

1959

Dintr-o scrisoare a lui Ennio Morlotti 253
Iară și iară despre scrisoarea lui Morlotti 255
Pictură și reprezentare 256
De la Aristotel, acum, la „posibil" 260
Estetica vitezei 263
Marchiori 264
Expoziția lui Picasso de la Marsilia 265

1960

Moralitate și propagandă 269
Kramar și Reber 269
Della Ragione 271
Expoziția „Sources du XX-e siècle" 273
Oameni și idei 274
Fabulă (dintr-o cronică adevărată) 274
Negație și dublare 274
Poetica continuului 275

1961

Piața — Negustorii — Amatorii 277
„Arta modernă se află oare în mîna managerilor?" . . 278
Imagini ale omului 280
A merge contra curentului 284

1962

Lubarda 286
Rezistențialism 287

1964

Sărbătorirea lui Michelangelo 305
„Antirenașterea" consecventă 305
Michelangelo pop 306
Bienala 307
Moartea lui Giorgio Morandi 308
Non-intervenția 308
Scrisoarea lui Gigi Nono 308
Pasiune și oportunism 310
„Dacă figura va veni..." 311

1965

Informalul 314
Exprimarea liberă 315
Arta Pop 316
Tactică și strategie 321

1968

Marcel Duchamp 325
Intoleranță 326

Oscar Panizza 327
Hokusai 327
Noi instrumente de discuție 328
Papagalii și sfinxul 328

1969

Artă—Marfă—Putere 331
Pour le réalisme 336
Intelectuali 337

IV
SCRISORI EXPEDIATE ȘI NEEXPEDIATE 339

Lui Marco Valsecchi 339
Lui Gillo Dorfles 343
Lui Roberto Longhi 346
Lui Enzo Forcella 348
Către „Europeo" 349
Către „Rinascita" 349
Lui Mario Alicata 352
Lui Franco Russoli 354
Lui Antonio del Guercio 356
Lui Raffaele Carrieri 363
Lui Elio Vittorini 367
Lui Giorgio Morandi 378
Lui Pietro Bonfiglioli 384
Către „Unità" 389
Lui Giorgio Amendola 394
Notă bibliografică 402
Despre autor 403

Redactor : VICTOR H. ADRIAN
Tehnoredactor : NIC. NICOLAEV

Bun de tipar 22.12.1977. Apărut 1977 Coli de tipar 17. Planșe 12. C.Z. pentru bibliotecile mari 7. C.Z. pentru bibliotecile mici 7.01. Tirajul : 10.000+10+90 ex.

Intreprinderea poligrafică „Filaret", str. Fabrica de chibrituri nr. 9—11, București.
Republica Socialistă România

1679/10000

Biblioteca de artă

227

Biografii. Memorii. Eseuri.

meseria de pictor

O carte ca aceasta, aducînd contribuții importante la clarificarea unor împrejurări decisive în domeniul artei, la înțelegerea ei în lumina mutațiilor survenite în societatea ultimelor cinci decenii, trece dincolo de limitele unei lecturi interesante. Ea ne dezvăluie esențe – sub unele aspecte chiar destinul social al artei...

Cartea lui Renato Guttuso ne mai lămurește asupra faptului că arta secolului nostru nu se constituie nici din succesiunea, nici din alăturarea unor descoperiri și tendințe ; și că nici una din ele nu poate fi privită cu indiferență. Acestora trebuie să li se afle sensul în procesul organizării unei continuități în artă, conform mersului istoric general spre progres al umanității.

RAOUL ȘORBAN

Lei 13